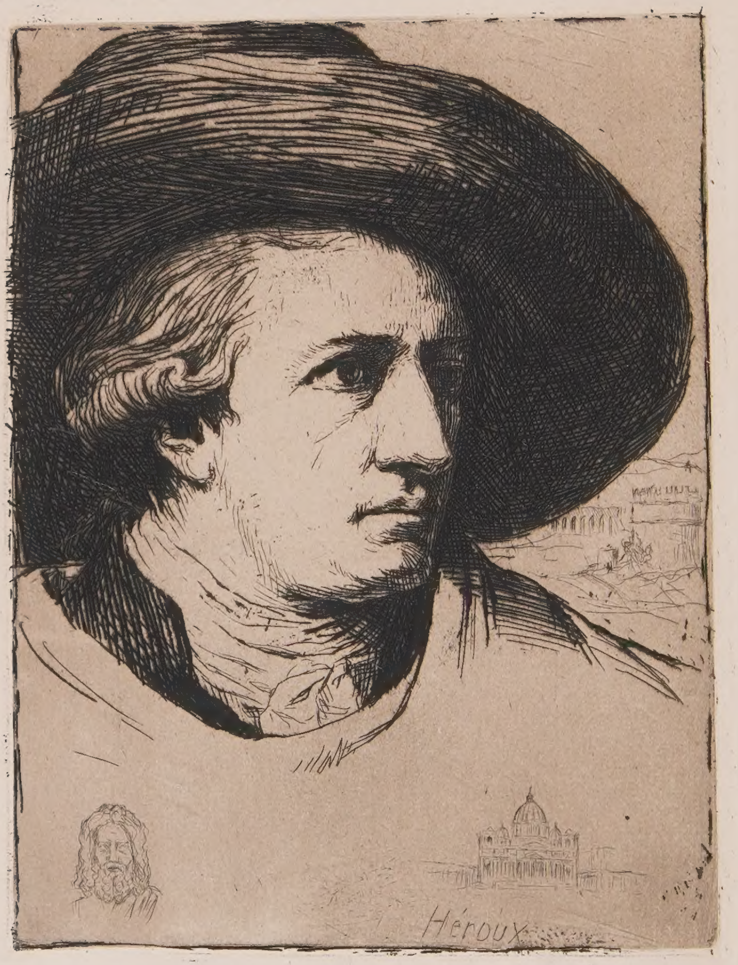
Sort. 127

Aus
Goethes Römiſchen Tagen

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/ausgoethesromisc0000juli



Héroux

Aus

Goethes Römiſchen Tagen

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Aus
Goethes Römiſchen Tagen

Kultur- und kunſtgeſchichtliche Studien zur Lebensgeſchichte des Dichters

Von

Julius Vogel

Mit einer Originalradierung von Bruno Héroux
und zweiunddreißig Tafeln in Kupferautotypien

Leipzig 1905
Verlag von E. A. Seemann

Gedruckt von Breitkopf und Härtel in
Leipzig, mit alter Breitkopfſcher Fraktur,
Zinkätzungen von Siebe und Co. in Leipzig

Max Klinger
in Freundſchaft zugeeignet

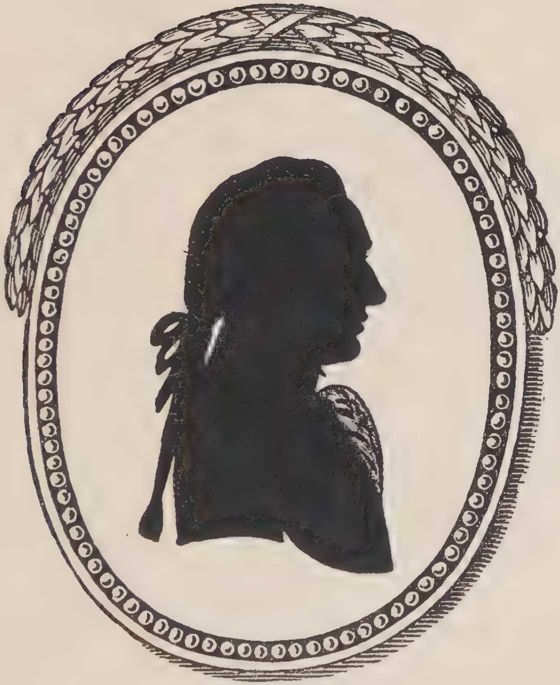
Vorwort.

Die nachfolgenden Studien haben keinen Goetheforſcher von Beruf zum Verfaſſer, ſondern einen Kunſthiſtoriker, dem in ſeinen Mußeſtunden die Beſchäftigung mit Goethe und ſeinen Werken zum höchſten Genuß geworden iſt. Im Hinblick auf die große Bedeutung, die künſtleriſche und kunſtgeſchichtliche Fragen für die italieniſche Reiſe des Dichters und für ſeinen römiſchen Aufenthalt beſitzen, durfte der Verfaſſer es vielleicht wagen, von ſeinem Standpunkt aus dieſen wichtigen Abſchnitt zu beleuchten, wenn er ſich auch der Schwierigkeiten der Arbeit, wie er nicht zu verſichern braucht, von Anfang an bewußt geweſen iſt. Um das überreiche Material in Goethes eigenen Aufzeichnungen und Briefen neben der Fülle deſſen, was die zeitgenöſſiſche Litteratur darbietet, unter beſtimmten Geſichtspunkten zuſammenzufaſſen, hat der Verfaſſer verſucht einzelne möglichſt in ſich geſchloſſene Bilder zu geben. Das Ziel war, in großen Zügen ein Kulturbild der römiſchen Zuſtände und des römiſchen Lebens zu Goethes Zeit zu entwerfen. Im Mittelpunkte dieſes Bildes ſoll der Dichter ſtehen und ſich von ihm abheben, etwa wie die Staffage in einer Landſchaft. Deshalb wollen dieſe Studien auch nicht als ein Kommentar zu Goethes Italieniſcher Reiſe aufgefaßt ſein, noch weniger in dem Sinne, als wollten ſie den Dichter während ſeines römiſchen Aufenthaltes auf all ſeinen Spuren verfolgen. An Werken dieſer Art fehlt es in der Goethelitteratur nicht: wir beſitzen eine Reihe ausgezeichneter Kommentare in verſchiedenen Ausgaben der Werke, die treffliche Bearbeitung der Tagebücher und Briefe aus Italien an Frau von Stein und Herder von Erich Schmidt und die Nachgeſchichte der italieniſchen Reiſe von Otto Harnack, beide in den Schriften der Goethegeſellſchaft, ſowie ſelbſtändige Schriften, die Goethe durch Italien hindurchgeleiten und ſein Leben in Rom verfolgen. Was der Verfaſſer ferner erſtrebte, war eine Darſtellung, die nicht allein auf Goethes Mitteilungen, ſondern auch auf anderen litterariſchen Quellen des achtzehnten Jahrhunderts beruht. Dieſes ſtattliche Kulturbild ſollte aber auch ein Zeitbild werden, weshalb z. B. das Kapitel über Pius VI. eingefügt worden iſt, mit deſſen Perſönlichkeit Goethe ſtreng genommen nichts zu tun hat. Der Verfaſſer möchte aber mit ſeinem Streben nicht verkannt werden. Er hat vor Jahren die Ehre gehabt, bei der Herausgabe der neuen Auflage eines der größten Standardwerke der deutſchen Wiſſenſchaft, von Karl Juſtis „Winckelmann", beſcheidenen Anteils mitwirken zu dürfen, er möchte aber nicht den Glauben erwecken, als ſolle ſeine Arbeit nur im entfernteſten ein Verſuch ſein, für Goethes römiſche Tage ein ſolches Bild zu entwerfen, wie es Juſti in ſo meiſterhaften Zügen für ſeinen Helden getan hat. Vermieden hat der Verfaſſer auf alle die zahlreichen Einzelheiten, zu deren Erwähnung Goethes Italieniſche Reiſe Anlaß geben würde, auf alle Perſönlichkeiten, die in dieſem Rahmen genannt werden, einzugehen: ſchon buchhändleriſche Gründe ließen hier eine Einſchränkung notwendig erſcheinen, überdies würde die Darſtellung auf ihre eigentlichen Grundſätze haben verzichten müſſen. Am Schluß iſt neben Aufzählung der wichtigſten Litteratur zuſammengeſtellt worden, was an Belegen zum weiteren Verſtändnis etwa von Wichtigkeit ſein könnte. Auf die Auswahl und Ausführung der Abbildungen iſt alle Sorgfalt verwendet worden. Der Verfaſſer hat das Glück gehabt an klaſſiſcher Stätte, in Weimar, viel Unterſtützung gefunden zu haben, und unvergeßlich werden ihm die Stunden bleiben, in denen ihm unter Führung von Karl Ruland, der ihm auch ſonſt ein allzeit hilfsbereiter Förderer ſeiner Arbeit geweſen iſt, die Schätze des Goethe-National-Muſeums zugänglich gemacht wurden. Die zahlreichen Mappen des Dichters ſind in dem kleinen, traulichen Stübchen des Goethe-Hauſes oft mit Genuß und mit andächtiger Verehrung für den großen Genius, der dieſen Räumen den Stempel der Weihe gegeben hat, durchblättert und mit Erfolg für dieſe Arbeit benutzt worden. Dem liebenswürdigen und uneigennützigen Weimariſchen Helfer und den Leipziger Freunden, die dem Verfaſſer oft und gern unterſtützt haben, namentlich den Bibliothekaren, ſowie allen andern, die dieſe Arbeit gefördert haben, ſei an dieſer Stelle herzlicher Dank geſagt.

Leipzig, September 1905. Julius Vogel.

Inhaltsüberſicht.

Seite
Einleitung 3
Die Reiſe nach Rom. Ankunft daſelbſt 11
Johann Jakob Volkmann 23
Rom und die Römer 36
Zur Ortskunde 53
Papſt Pius VI. 79
Die Künſtlerſchaft 92
Die Kunſtſammlungen 145
Die Antike. Ausübung der Kunſt 183
Die Kunſt der Renaiſſance 204
Antiquare und Gelehrte 237
Geſellſchaftliches Leben. Die Arkadier. Theater. Freundſchaft 255
Die römiſchen Bildniſſe Goethes 286
Abſchied von Rom 295
Ausführungen und Belege 303
Verzeichnis der Tafeln 323
Regiſter der Perſonennamen 325



Hohe Sonne, du weilſt und du beſchaueſt dein Rom!
Größeres ſaheſt du nichts und wirſt nichts Größeres ſehen,
Wie es dein Prieſter Horaz in der Entzückung verſprach.

Als treues Vorbild für mein ganzes Sehnen
Schien von Geburt an mir der Stern des Schönen.
Durch ihn nur wird dem Blick die höh're Welt,
Die Ziel all meines Schaffens iſt, erhellt.
Michelangelo.

Wer von uns Deutſchen nach Italien zieht, um hier auf dem Boden zwiefach klaſſiſcher Kultur und Kunſt im höchſten Sinne von der Geſchichte der Menſchheit zu lernen und mit dieſen Kenntniſſen ſeinem eigenen Leben Inhalt und Weihe zu geben, trägt mit ſeinen Hoffnungen und Wünſchen immer wieder von neuem etwas von Goethes Geiſt und Liebe in dieſes Land alter deutſcher Sehnſucht hinein. Seitdem Goethe die Halbinſel in ihrer ganzen Ausdehnung mit dem für Natur und Kunſt geſchulten Auge des gottbegnadeten Genius und der Begeiſterung eines feinſinnig empfänglichen Herzens durchwandert hat, iſt für uns Italien mehr als es je zuvor geweſen iſt das Land der Sehnſucht und vielen trotz der räumlichen Entfernung eine zweite Heimat geworden. Vom Fuße der Alpen an bis zum Eiland von Sizilien hinab begegnen wir des Dichters Spuren, und die Aufzeichnungen der „Italieniſchen Reiſe“ werden hundertfältig in uns lebendig und ihre Geſtalten fangen an ſich mit neuem Leben zu erfüllen, ja ein großer Teil von Goethes inhaltsreichem Leben erſcheint uns erſt in dem Lichte, deſſen wir zu ſeinem eigentlichen Verſtändnis bedürfen. Rom aber hat ſeine ſegenſpendende Macht in einem ganz beſonderen Maße an ihm geltend gemacht. Wer ihn kennen lernen will, wie er auf der Menſchheit Höhe ſtehend nicht als Glied der ihn umgebenden Welt erſcheint, ſondern nur ſich ſelbſt, ſeinen Plänen und Ideen angehört, muß ihn in Rom ſuchen. Hier tritt er uns als Menſch in der ganzen bezaubernden Art ſeiner Perſönlichkeit, mit all ſeinen Gedanken und Idealen, mit ſeinen Wünſchen und Hoffnungen, in der unmittelbarſten Größe ſeines umfaſſenden Wiſſens und Könnens am echteſten, mit einem Worte als der ganze Goethe entgegen. Rom war für ihn die Hochſchule der Welt, die Zeit, die er hier verlebte, war die glücklichſte ſeines ganzen Lebens. Wie die italieniſche Reiſe den entſcheidendſten Einſchnitt ſeines Lebens bezeichnet, ſo bedeutet Rom den Höhepunkt in dem, was er in ſeinem Streben erreichen wollte: von hier aus haben fünfundvierzig Jahre weiteren Schaffens im Dienſte der Menſchheit ihr Licht empfangen, Rom iſt das Symbol der innigen Verſchmelzung der romaniſchen und germaniſchen Geiſteswelt, die in Goethe am ſtärkſten und für unſer Volk am folgereichſten ihren Ausdruck gefunden hat. In Goethe empfinden wir modernen Menſchen am meiſten, was wir in unſerer geiſtigen Bildung an erzieheriſchen Werten dem Süden, ſeinen idealen Errungenſchaften in alter und neuer Zeit verdanken: Rom und Goethe ſind deshalb für uns untrennbare Namen geworden, ſie bilden einen Begriff in der Geſchichte der modernen Kultur. Und auch in dem neuen Rom, ſo wie es in dem jüngſt vergangenen Menſchenalter unter dem Einfluſſe der politiſchen Ereigniſſe geworden iſt, in der Kapitale des modernen Königreichs, die nichts mehr von dem Charakter der päpſtlichen Herrſchaft an ſich trägt und nur noch in äußeren Zeugniſſen an die Hauptſtadt der katholiſchen Chriſtenheit erinnert, ſo wie ſie Goethe kennen gelernt hat, auch in dieſem von Grund aus umgeſtalteten, aus alter Behaglichkeit herausgeriſſenen und zur modernen Großſtadt gewordenen Rom empfinden wir noch, welche Bedeutung der Name Goethes beſitzt, der wie ein Leitſtern auch ſichtbar immer vor uns ſteht. Er grüßte die früheren Reiſenden, die die ewige Stadt zur Zeit als die Eiſenbahn Länder und Völker noch nicht miteinander verband, von der Porta del Popolo aus betraten, gleich von einem der erſten Häuſer des Corſo aus, und wir begegnen ihm, wenn wir von den Eindrücken ſeiner Reiſebeſchreibung erfüllt ſind, an all jenen Stätten, die zu Weltberühmtheiten geworden ſind. Auch der Tragik entbehrt dieſe Wanderung nicht, die wir im Geiſte des Dichters durch die ewige Roma machen. Am demſelben 29. Oktober, an dem Goethe im Jahre 1786 im Vorgefühl der kommenden glücklichen Zeiten in die Stadt ſeiner Sehnſucht einzog, wurde vierundvierzig Jahre ſpäter ſein einziger Sohn unter den Zypreſſen an der Ceſtiuspyramide zur letzten Ruhe beſtattet: eine Schickſalsfügung, die, will man den Gedanken ausſpinnen, zu einer fataliſtiſchen Betrachtung führen könnte. Das Denkmal, das Kaiſer Wilhelm II. in den Parkanlagen der Villa Borgheſe dem Andenken des Dichters geweiht hat „der unſer Volk immer auf Italien hingewieſen und damit deutſchem Idealismus neue und hohe Ziele geſteckt hat", iſt das redende Zeugnis dieſer Tatſachen, ein Zeichen des Dankes, zugleich auch eine Mahnung für das gegenwärtige wie für künftige Geſchlechter. Möchte die Zeit nie für unſer deutſches Volk kommen, in der wir nicht mehr mit begeiſterungsfähigem Blick die ewige Roma betrachten und ſo wie Goethe und andere Große von ihrer Kultur und an ihrer Geſchichte lernen wollen. In Goethes Worten: „Und Rom nennt ſich die Fürſtin der Welt", liegt für unſere geiſtige Erziehung und für die Stellung, die unſerem Volke im friedlichen Wettbewerbe mit anderen Nationen angewieſen iſt, auch in der Zukunft ein ſtilles Vermächtnis des Dichters von unſagbarer Größe und Tragweite.

In Dichtung und Wahrheit verweilt Goethe, als er in behaglicher Breite von dem elterlichen Hauſe, ſeinen Räumen, ihrer Einrichtung und von dem Eindruck, den ſie bei den kindlichen Gemütern machten, ein Bild entwirft, auch bei einer Reihe römiſcher Proſpekte, Kupferſtichen italieniſcher Künſtler, mit denen der Vater einen Vorſaal geſchmückt hatte.[1]) Der Herr Rat hatte ſie von einer italieniſchen Reiſe, die er neun Jahre vor der Geburt des Sohnes gemacht hatte, mitgebracht, und manchmal benutzte er trotz ſeiner lakoniſchen Art die Gelegenheit, ſeinem wißbegierigen Knaben die dargeſtellten Bauten und Plätze, die mit Verſtändnis für Architektur und Perſpektive auf die Platte radiert waren, mit Hilfe ſeiner eigenen Erinnerungen zu erläutern. Als der Dichter in ſpäteren Jahren ſeine Lebenserinnerungen niederſchrieb, geſteht er es ſelbſt ein, daß „dieſe Geſtalten ſich tief bei ihm eindrückten" und ſchon von Rom aus ſchrieb er: „Es geht ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen ſieht, das man theilweiſe in- und auswendig kennt. Alle Träume meiner Jugend ſeh' ich nun lebendig; die erſten Kupferbilder, deren ich mich erinnere, ſeh' ich nun in Wahrheit". Jugenderinnerungen, noch dazu, wenn ſie nicht zu flüchtigen Eindrücken gehören, ſondern an liebgewordene, wohlbehütete und oft beſprochene Inventarſtücke des eigenen Heims anknüpfen, pflegen bei empfindſamen Menſchen die Bedeutung einer Wegzehrung bis ins hohe Alter zu beſitzen. In Goethes Leben haben ſie aber noch eine beſondere Bedeutung erlangt. Denn dieſe Erinnerungen, der eigenartige Zauber, der von jenen Proſpekten klaſſiſch-berühmter Stätten mit jedem Tage von neuem ausſtrahlte, iſt es geweſen, der ſich im Laufe der Jahre zum Gegenſtand ſehnſüchtiger Hoffnung und eindringlicher Wünſche verdichtete und ſchließlich zur Umſetzung in die Tat führte, die als Reiſe nach Italien in dem Leben des Dichters das größte Ereignis geweſen iſt.

Auch Goethes Mutter, die die innerſten Regungen des Sohnes kannte und für ſeine Wünſche und Pläne das liebevollſte Verſtändnis beſaß, beſtätigt, daß die Reiſe nach Italien in Eindrücken jugendlicher Jahre ihren Urſprung hat. Als ſie die ihr ganz unerwartet kommende Nachricht, daß Goethe nach Italien gegangen und in Rom eingetroffen ſei, von Rom aus erhielt, da ſchrieb ſie zurück in ihrer ſeligen Mutterfreude: „Jubelieren hätte ich vor Freude mögen, daß der Wunſch, der von früheſter Jugend an in deiner Seele lag, nun in Erfüllung gegangen iſt“ und ähnlich äußert ſie ſich gegenüber der Herzogin Anna Amalia (9. März 1787): „Von früher Jugend an war der Gedancke Rom zu ſehen in ſeine Seele geprägt und ich kan mir die Freude ſehr lebhaft dencken, die Er jetzt fühlt in dem Genuß der Meiſterwercke der Vorwelt“. „Die Sehnſucht Rom zu ſehen war von Jugend auf ſein Tagesgedanke, Nachts ſein Traum“ meinte ſie in einem Briefe an Frau von Stein, die am meiſten Urſache hatte, von dem plötzlichen Entſchluſſe des Dichters überraſcht zu ſein. Auch den Weimariſchen Freunden gegenüber muß ſich Goethe in dieſem Sinne geäußert haben. Schiller ſchreibt im Auguſt 1787 an ſeinen Freund Körner: Goethe habe ſeine Reiſe nach Italien von Kindheit an ſchon im Herzen getragen, ſein Vater ſei dort geweſen, und als Grund gibt er an: ſeine zerrüttete Geſundheit habe ſie nötig gemacht. Es iſt begreiflich, daß in Weimar, in der geſchäftigen Welt des Hofes, die Goethe nicht begreifen konnte und in ſeiner „Flucht“ eine unerhörte Tat erblickte, auch in dem Freundeskreiſe, der vor einem unerklärbaren Ereignis ſtand, ſich an Goethes Italienfahrt die merkwürdigſten Kombinationen knüpften — die von Schiller war die vernünftigſte. Ähnlich hatte auch Wieland Merck gegenüber ſich geäußert. Und in der Tat war Goethes Geſundheit unter der Laſt der Geſchäfte ſtark angegriffen und ſeine Widerſtandskraft hatte ihre höchſten Proben ablegen müſſen. Kundige konnten ſich dieſer Wahrnehmung nicht entziehen. Man hat aber auch geglaubt, Goethe habe ſich durch eine längere Abweſenheit von der Heimat der Frau von Stein entziehen wollen in dem Bedürfnis dieſer auf ihm laſtenden Feſſeln ledig zu werden. Dieſer Annahme widerſprechen indeſſen auf das entſchiedenſte die aus Italien an die geliebte Frau gerichteten Briefe, in denen keine Änderung der Geſinnung und der Gefühle bemerkbar wird, die im Gegenteil nur von einer unerſchütterlichen Treue des Dichters und der Unwandelbarkeit ſeiner Gefühle Zeugnis ablegen. Wir wiſſen genau, daß die Gründe für den die ganze Weimariſche Geſellſchaft überraſchenden, für das Leben des Dichters ſo hochbedeutſamen Entſchluß letzthin weder in dem Wunſche ſeiner Geſundheit zu leben noch in Stimmungen oder Mißſtimmungen, die in Beziehungen zum Hofe ihren Urſprung hatten, lagen, ſondern lediglich in dem perſönlichen Bedürfnis den von Jugend auf gehegten Lieblingsplan, der ihm wie ein feſtes Programm in ſeinem Leben galt, in einer Zeit zur Ausführung zu bringen, die für ſeine Zukunft einen Erfolg für ſeine Lebensarbeit hoffen ließ.

Nach vielen Jahren — gegen den Schluß ſeines Lebens, im Jahre 1829 — hat ſich Goethe einmal Eckermann gegenüber über die Bedeutung, die ſeine erſten Weimariſchen Jahre in ſeiner Entwicklung beſitzen, geäußert und da auch der italieniſchen Reiſe und ihrer inneren Veranlaſſung gedacht. Eckermann verzeichnet dieſes wichtige Selbſtbekenntnis mit den lapidaren Sätzen: „Flucht nach Italien, um ſich zu poetiſcher Produktivität wieder herzuſtellen. Aberglaube, daß er nicht hinkomme, wenn jemand darum wiſſe. Deshalb tiefes Geheimnis. Von Rom aus an den Herzog geſchrieben.“ Mit dieſen Worten iſt alles geſagt, was wir über die Gründe der Reiſe ſowie über die Tatſache, daß ſie allen, ſelbſt der Mutter in Frankfurt, unbekannt blieb und deshalb einen fluchtartigen Charakter an ſich hatte, zu erfahren wünſchen. Der Plan ſelbſt war ſeit vielen Jahren mehrfach erwogen worden und mehrere Male nahe an der Ausführung geweſen. Im Auguſt 1775 ſtellt er bereits Freund Merck vor: „Du magſt meinem Vater klärlich beweiſen, daß er mich aufs Frühjahr nach Italien ſchicken müſſe,“ fügt aber gleich hinzu: „Das heißt, zu Ende dieſes Jahres muß ich fort.“ In den Monaten zuvor war er mit den Brüdern Stolberg gereiſt, deren Ziel die Schweiz war. Im Juni war man mitten in der Hochgebirgswelt, mit Paſſavant beſtieg er den Rigi, dann ging es in den majeſtätiſchen Bergen, die er zum erſten Male ſah, weiter, und nach mühſamer Wanderung langte man am Abend des 21. Juni auf dem Gotthardshoſpiz an. Eine Zeichnung, die er am andern Morgen anfertigte, ein Blick auf die ſchneebedeckten Bergrieſen, die aus dem Nebel herausragten, trägt den wehmütig klingenden Vermerk: „Scheide Blick nach Italien vom Gotthard den 22. Juni 1775“ — aber er widerſtand den Lockungen, in das Land ſelbſt hinabzuſteigen, und ſeine innere Stimme führte ihn wieder nach Frankfurt zurück, denn zarte Bande mahnten ihn damals, daß er ſich nicht ſelbſt mehr gehörte. Als dann Ende Oktober, nachdem der junge Herzog von Weimar und ſeine Gattin Goethe die dringende Einladung ſie in Weimar zu beſuchen, des öftern wiederholt hatten, der herzogliche Wagen, der ihn in die thüringiſche Reſidenz bringen ſollte, ausblieb und des Vaters Befürchtungen, daß Fürſtengunſt unzuverläſſig ſei, in Erfüllung zu gehen ſchien, da entſchließt er ſich ſchnell, die Reiſeroute zu ändern: Statt nach Norden, „für den er gepackt hatte," ſollte es nach Süden, nach Italien gehen. Aber in Heidelberg erreichte ihn die Staffette, die ihn nach Weimar rief und Italien blieb wieder nur ein frommer Wunſch. Vier Jahre ſpäter war er wieder und zwar mit ſeinem Herzog in der Schweiz, abermals lockte der Blick nach Italien und wiederum muß er es ſich verſagen, in das Land, das ihn in ſeine Gefilde rief, den Weg zu nehmen, weil er in der Heimat von neuem des Dienſtes Laſt auf ſeine Schultern zu nehmen berufen iſt. Als eine Folge ſolcher Ereigniſſe, die ihm das Ziel ſeiner Wünſche nur in nebelhafter Ferne erſcheinen ließen, müſſen wir uns wohl das abergläubiſche Gefühl erklären, das hinſichtlich der Ausführung einer italieniſchen Reiſe ſich ſeiner im Laufe der Jahre bemächtigt hatte. Ungleich mächtiger aber rief die andere Stimme, die an ſeinen innern Menſchen appellierte, der in dem geſchäftigen Leben des Weimariſchen Amtes zu verkümmern drohte. Über die „poetiſche Unproduktivität" der damaligen Jahre hat Goethe ſich ebenfalls zu Eckermann geäußert: bei ſeiner Stellung in Weimar und zum Hofe ſei „das poetiſche Talent im Konflikt mit der Realität, die er zu höherem Vorteil in ſich aufzunehmen genötigt iſt." Er klagt deshalb, daß er in den erſten zehn Jahren ſeines Weimariſchen Aufenthaltes „nichts Poetiſches von Bedeutung hervorgebracht habe". Und in der Tat, wenn man ſich in die Tagebuchaufzeichnungen vertieft (die leider vom Juni 1782 bis zum Antritt der italieniſchen Reiſe fehlen), wenn man die allerhand dienſtlichen und geſchäftlichen oder geſellſchaftlichen Anforderungen und Zumutungen kennen lernt, wenn man ſich von der unerhörten Vielſeitigkeit dieſes Getriebes, das im höchſten Maße nervös aufregend war und dem nur eine ſo ſtarke Natur wie die Goethes ſtandhalten konnte, wenn man ſich dieſes ganze Milieu des Weimariſchen Lebens vergegenwärtigt, dann erſcheint die Abſchüttelung dieſes Joches und der Wunſch, der eigenen Perſönlichkeit zu leben, als ein Akt der Selbſterhaltung und ſittlicher Forderung. In jenen Tagebuchnotizen begegnen wir ſchon in frühen Jahren des Weimariſchen Aufenthaltes Klagen über die ſtarken Forderungen, die Goethe an ſich geſtellt ſieht. Bemerkungen wie die: „es iſt doch des Getreibes zu viel" oder „freilich es iſt des Zeugs zu viel von allen Seiten und der Gehilfen wenige" oder wenn er klagt, daß er ob ſeiner dienſtlichen Geſchäfte „den Kopf durch das tauſendfache Zeug verwüſtet“ habe, geben das Mißbehagen über dieſen „Konflikt mit der Realität“ unzweideutig wieder. Darunter miſchen ſich Verſicherungen, wie ernſt er es mit ſeiner Stellung und den dienſtlichen Verpflichtungen nimmt: „Nemo coronatur nisi qui certaverit ante. ſauer laß ich mir's denn doch werden,“ wozu er freilich in ſeiner ihm eigenen unbezwinglichen Art bald bemerkt: „Es glückt mir alles was ich nur angreife“; aber dann kommen doch wieder wehmütige Äußerungen, die wie eine Klage über den falſchen Beruf klingen: „Doch iſt mir's wie einem Vogel, der ſich in Zwirn verwickelt hat, ich fühle, daß ich Flügel habe und ſie ſind nicht zu brauchen.“ Schon im Mai 1780 machen ſich Stimmungen bemerkbar, die denen vor der Abreiſe nach Italien nicht unähnlich ſind: „Was ich trage an mir und andern ſieht kein Menſch. Das beſte iſt die tiefe Stille, in der ich gegen die Welt lebe und wachſe, und gewinne, was ſie mir mit Feuer und Schwert nicht nehmen können.“ Aus dem Bedürfnis heraus, wie er es in dieſem ſtillen Selbſtbekenntnis gekennzeichnet hat, iſt ſchließlich der Plan gereift, den er in den erſten Septembertagen 1786 von Karlsbad aus ausführte. Der Entſchluß war eine Erlöſung von den wie ein ſchwerer Druck auf ihn laſtenden Banden der bisherigen Alltäglichkeit, eine innere Notwendigkeit, wenn das in ihm wohnende geiſtige Vermögen für ſeine litterariſche, wiſſenſchaftliche wie poetiſche Tätigkeit gerettet, wenn er ſich ſelbſt wiedergegeben werden ſollte, um in des Wortes höchſtem Sinne ſeine reichen Gaben in den Dienſt der Menſchheit zu ſtellen. Alle Zeugniſſe, die wir von ihm aus jenen Wochen beſitzen, ſagen uns, daß die Sehnſucht nach Italien, die ſchon das Jahr zuvor in Mignons wehmutsvoller Klage „Nur wer die Sehnſucht kennt, Weiß, was ich leide“ in ſo ergreifender Form zum Ausdruck gekommen war, beinahe krankhaft geworden war, und daß das Gefühl, nur ſeinen Wünſchen und Zielen zu leben, ihn wie ein wonnevolles Schaudern überlief. „Hätte ich nicht den Entſchluß gefaßt,“ ſo ſchreibt er von Venedig an Frau von Stein, „den ich jetzt ausführe, ſo wäre ich rein zu Grunde gegangen und zu allem unfähig geworden, ſolch einen Grad von Reife hatte die Begierde dieſe Gegenſtände mit Augen zu ſehen, in meinem Gemüt erlangt.“ Dann drängt es ihn, „ſeine Krankheit und Torheit“ zu geſtehen: ſeit einigen Jahren habe er keinen lateiniſchen Schriftſteller angeſehen, „nichts, was nur ein Bild von Italien erneuerte, berühren dürfen ohne die entſetzlichſten Schmerzen zu leiden.“ „Auf dieſe Weiſe hoff ich, will ich mein Gemüt über die ſchönen

Künſte beruhigen, ihr heilig Bild mir recht in die Seele prägen und zum ſtillen Genuß bewahren.“ In vollſter ſonniger Klarheit ſtand das Programm ſeines Strebens vor ihm: ſo von der hohen Aufgabe, was Italien und Rom ihm werden ſollten, erfüllt, war vordem kein Deutſcher — Winckelmann vielleicht ausgenommen — über die Alpen gezogen, kein „Ultramontaner“, wie er ſich gelegentlich einmal nennt, hatte die romaniſche Kultur in ihrer zweiundeinhalbtauſendjährigen Geſchichte und in ihrem erzieheriſchen Wert für die Menſchheit mit ſolcher Begeiſterung und mit ſo klarem Verſtändnis wie er durchdrungen. Deshalb bezeichnet auch heutigen Tages noch, nachdem Millionen unſerer Landsleute Goethes Spuren gefolgt, nachdem die hohen ſittlich bildenden Errungenſchaften ſeiner italieniſchen Reiſe unſerem Volke zum bleibenden Eigentum ſeines geiſtigen Beſitzes geworden ſind, ſein Name nicht nur den des größten Germanen, der ſeit dreihundert Jahren nach dem Süden gezogen war, ſondern in ihm verkörpert ſich am höchſten und vollendetſten die Verſchmelzung zweier vergangener Welten zu einem neuen Kulturwert im Leben unſeres Volkes.

Die Reiſe nach Rom. Ankunft daſelbſt.

> Mir dann entgegen
> Fliegen mit Segen,
>   Genien bekränzt
>   Strahlenumglänzt!
> Sie führen den Müden
> Dem ſüßen Frieden,
>   Den Freuden, der Ruh,
>   Der Kunſtheimat zu!
>
> Wackenroder.

Sonntag, den 3. September 1786 früh 3 Uhr trat Goethe von Karlsbad aus ſeine italieniſche Reiſe an. Fünf Tage zuvor hatte er ſeinen ſiebenunddreißigſten Geburtstag gefeiert; zwei Jahre hatte er den „halben Weg des Menſchenlebens“, wie ihn Dante umgrenzt, überſchritten und trotzdem ging er langſamen Schrittes noch der Höhe ſeines Lebens zu. Von den vier geiſtesgewaltigen deutſchen Männern, die im achtzehnten Jahrhundert nach der ewigen Stadt gepilgert ſind, war er dem Alter nach der jüngſte: Winckelmann war achtunddreißig Jahr alt, als er nach Rom wie „der Fiſch ins rechte Waſſer kam“, Leſſing ſechsundvierzig und Herder vierundvierzig Jahre. Von allen Vieren hatte des Schickſals Sonne Goethe am meiſten gnädig den Weg beſchienen. Bei Winckelmann hatte die Romfahrt einen Kampf um die Exiſtenz bedeutet, den er ſchließlich nur durch ſeinen Glaubenswechſel mit Erfolg durchführen konnte; bei Leſſing und Herder war es nicht der eigene freie Entſchluß, der abſolute Wille der Perſönlichkeit, der ſie nach dem Süden geführt hat, ſondern ſie kamen in der Gefolgſchaft anderer, abhängig von deren Willen und unfrei in allem, wohin der Weg ſie führte. Goethe iſt, wenn er ſich auch heimlich aus der Heimat „fortgeſtohlen“ hat und es als einen Troſt empfindet, wenn ihn ſein Herzog über ſeine „Flucht“ zu beruhigen weiß, der Herr ſeiner ſelbſt, er trägt ſein Geſchick in ſeiner Hand, ſein Wille beſtimmt ſeinen künftigen Weg. Ohne dieſe perſönliche Freiheit, die nie einen materiellen Zwang und keine Rückſichten auf die Meinung ſeiner Mitmenſchen gekannt hat, wäre Goethe nicht denkbar, ohne ſie wäre auch der römiſche Aufenthalt mit all den Errungenſchaften und Eindrücken, die ihm von nun ab das Leben in einem neuen Lichte erſcheinen ließen, unmöglich geweſen.

Goethe iſt vom Tage ſeiner Abreiſe von Karlsbad bis zu dem ſeiner Ankunft in Rom genau acht Wochen unterwegs geweſen, eine Zeit, die in Hinblick auf die Beförderungsmittel der damaligen Zeit, mehr noch in Hinblick auf den Aufenthalt, den er unterwegs namentlich in berühmten Kunſtſtätten nahm, keineswegs zu lang erſcheint. Wer direkt reiſen wollte und ſich unterwegs die Muße, hier oder dort für einige Tage zu raſten, nicht gönnen durfte, konnte wohl von Weimar aus in ſechzehn Tagen in der ewigen Stadt ſein. So lange wenigſtens ging im Durchſchnitt ein Brief bis dahin. Herder, der im Auguſt 1788 ſeine Romfahrt antrat, legte den Weg in etwas mehr als ſechs Wochen zurück, freilich auf einer Route, die für direkter galt als der Weg, den Goethe wählte. Das Ziel ſeiner Reiſe teilte er niemandem mit, auch der Frau von Stein nicht. Wenn ſeine Rechnung nicht trüge, ſo ſchreibt er zwei Tage vor ſeiner Abreiſe von Karlsbad aus an die geliebte Frau, ſo könne ſie Ende September „ein Röllgen Zeichnungen“ von ihm haben, die ſie aber niemandem auf der Welt zeigen ſolle. Dann ſtellt er ihr ſein treues Tagebuch in Ausſicht, das ſie nach ſeiner Rechnung etwa Mitte Oktober haben könne — auch hierbei fügt er hinzu: „Sag aber niemandem etwas von dem, was Du erhältſt . . . ich habe ſoviel zu erzählen und darf nichts ſagen, damit ich mich nicht verrathe, noch bekenne.“ Von dem geheimnisvollen Schleier, der über die Reiſe ſelbſt gebreitet war, ſollte auch die Perſönlichkeit des Dichters umhüllt ſein. Als der Dichter des Werther und des Götz war er zu ſehr bekannt, und unliebſame Bekanntſchaften, wie ſie ſich ungeſucht auf Reiſen einzuſtellen pflegen, und mehr noch aufdringliche Bewunderung würden ihm ſeine Bewegungsfreiheit verkümmert, den unbefangenen, heiteren Genuß während dieſer Zeit, da er aller Feſſeln und geſellſchaftlichen Rückſichten ledig ſein wollte, getrübt haben. Er wählte deshalb das Inkognito eines Kaufmanns Philipp Möller (Jean Philippe Möller) aus Leipzig oder, wie er in Italien genannt wurde, Filippo Miller und hatte Urſache mit dem Pſeudonym zufrieden zu ſein. So ſchreibt er im Februar 1787 an

Freund Knebel von Rom aus: „Sehr wohl hab' ich mit meinem Incognito getan, doppelt und dreyfach. Ich habe Zeit und Geld geſpart, und habe doch luſtig und bequem gelebt und Freunde mitgenießen laſſen." Aus den einzelnen brieflichen Mitteilungen geht hervor, daß Goethe die Reiſe mindeſtens ſeit Wochen, wahrſcheinlich ſeit viel längerer Zeit vorbereitet hatte, und nicht wörtlich zu nehmen iſt es, wenn er einige Jahre ſpäter (während der Kampagne in Frankreich) ſich äußert, er ſei nach Italien unvorbereitet, unvorſichtig gegangen. Das letztere mochte in einem gewiſſen Sinne der Fall ſein. Vorbereitet war er aber auf Italien, auf die dortige Welt von Kunſt und Altertum ſeit den Jahren ſeiner Jugend, ſoweit man ſich damals an der Hand von Büchern und Kunſtblättern und im anregenden Geſpräch mit unterrichteten Männern, zu denen vor allem der eigene Vater gehört hatte, überhaupt auf die Eindrücke vorbereiten konnte, die der Süden dem nordiſchen Fremdling in unerhörter Fülle darbietet. Ja Goethe iſt von allen gebildeten Deutſchen, die damals und auch ſpäter noch im Süden Befriedigung ſehnſüchtiger Wünſche ſuchten, der verſtändnisvollſte, innerlich am meiſten mit ſeinem hohen Ziel verwachſene, in dieſem mit ſeiner ganzen, ſtarken begeiſterungsfähigen Natur aufgehende Geiſt geweſen, der je italieniſchen Boden betreten hat.

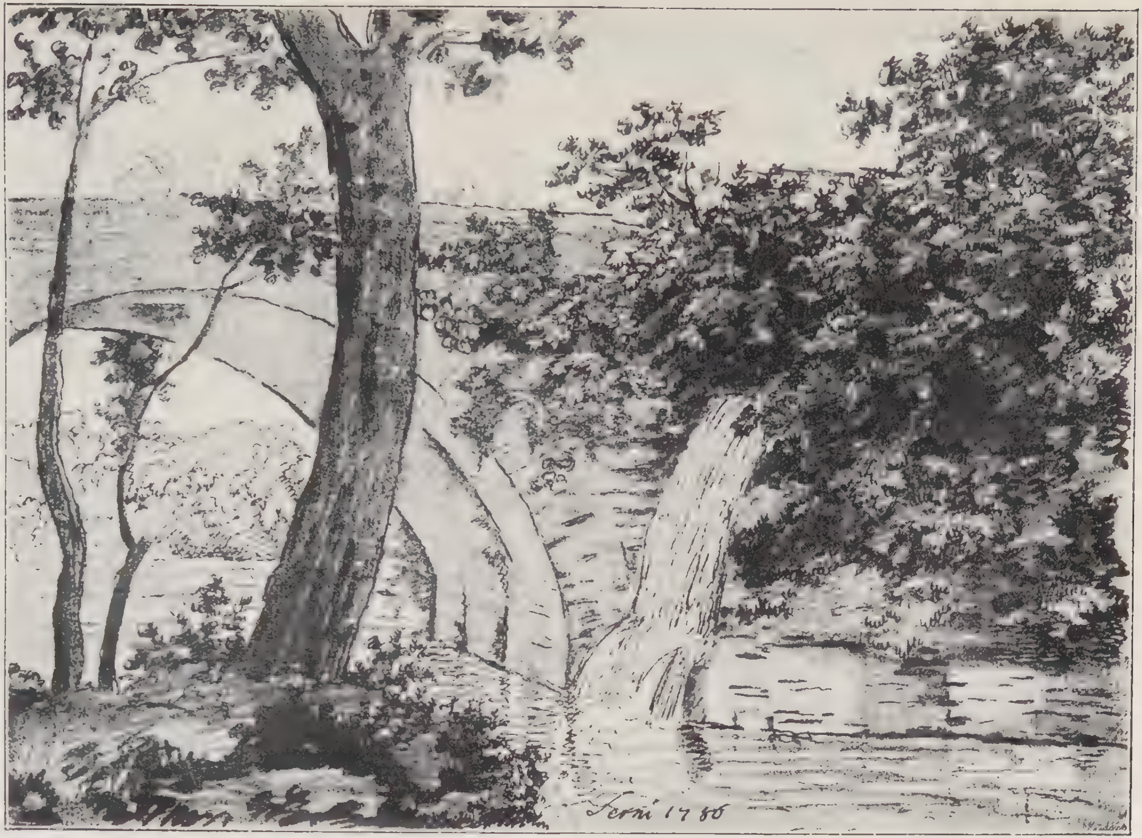
Aus Briefen und Tagebuchaufzeichnungen ſind wir über Einzelheiten der italieniſchen Reiſe genau unterrichtet. Von Karlsbad ging die Fahrt nach Eger, Weyden, Schwandorf, Regensburg, München, bis hierher insgeſamt 21¾ Poſten. In München beſucht er die Bildergallerie, die ſich damals noch in den ſehr ungenügenden Räumen des Galleriebaues an der Nordſeite des Hofgartens befand, der jetzt dem ethnographiſchen Muſeum und der Sammlung der Gipsabgüſſe als Unterkunft dient. Er gewöhnt „ſein Auge hier wieder an Gemälde", die er ſo lange entbehrt hatte. Auch das Naturalienkabinet und das Antiquarium beſuchte er, doch fand er, daß ſeine Augen „auf dieſe Gegenſtände (Werke der Kleinkunſt) nicht geübt ſind". Dann geht die Reiſe weiter nach Benediktbeuern, Walchenſee (eine Gedenktafel an der alten Keſſelbergſtraße bezeichnet, vielleicht nicht ganz richtig, hier als „Goethe-Baum" den erſten Ahorn, den der Dichter in den deutſchen Alpen ſah), Mittenwald, Scharnitz, Innsbruck bis zum Brenner (12½ Poſten), wo er am 8. September Abends eintrifft. Mineralogiſche Studien und meteorologiſche Beobachtungen haben hauptſächlich ihm die Reiſe verkürzt. Vom Brenner fährt er die berühmte Straße ſüdlich über Trient bis nach Roveredo — es war die Zeit der Traubenreife, wo die Natur anfängt, die ſüdtiroler Landſchaft in ihrer höchſten farbigen Pracht erſcheinen zu laſſen. Ein anderes Land, andere Leute treten ſeinen Augen hier zum erſten Male entgegen. „Mir iſt's wie einem Kinde, das erſt wieder leben lernen muß", ſo ſchreibt er unter dem unmittelbaren Eindruck dieſer neuen Natur, und: „Ich komme recht wie ein nordiſcher Bär vom Gebirge. Ich will mir aber den Spas machen, mich nach und nach in die Landstracht zu kleiden. Hier bin ich nun in Roveredo, hier ſchneidet ſich's ab. Von oben herein ſchwankt es noch immer vom deutſchen zum italiäniſchen, nun hab ich einen ſtock wälſchen Poſtillon. Wie froh bin ich, daß die geliebte Sprache nun die Sprache des Gebrauchs wird." Von Roveredo führt ihn der Weg nicht direkt ſüdlich bis Verona, ſondern weſtlich über den kleinen, in der Hochgebirgseinöde liegenden Lopio-See, von hier bergabwärts nach Torbole am Gardaſee. Auf dem Weg dahin hatten ihn häufig ſchon die Feigenbäume begleitet, hier ſah er zum erſten Male den Ölbaum, der voller Früchte hing. Dann gelangt er, am 13. September, zu Waſſer nach Malceſine „dem erſten Orte des Venezianiſchen Staats an der Morgenſeite des Sees". „Zeichnend", wie immer wenn ſein Herz voll war von der unendlichen Schönheit der Natur oder wenn einzelne Sehenswürdigkeiten in der Landſchaft oder in ſeiner Umgebung ihm der Aufzeichnung werth ſchienen, gedenkt er der Geliebten in der Heimat. Auf dem Brenner ſchon hatte er die Landſchaft mit dem Poſthaus in flüchtigen Zügen auf einem Blatt feſtgehalten, das durch Vervielfältigungen bekannt geworden iſt. Am 14. September trifft er in Verona ein: das Amphitheater iſt „das erſte Monument der alten Zeit, das ich ſehe und das ſich ſo gut erhalten hat". Aber auch ſonſt tritt ihm das Altertum in Werken der Bau- und Bildhauerkunſt greifbar entgegen und entzückt über dieſes „herrliche Zeitalter" verſteht er ſich zu den ſchwärmeriſchen Worten: „Der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen wie über einen Roſenhügel". Faſt ſcheint es, als ob die italieniſche Kunſt ihm gegenüber einen nicht ganz leichten Standpunkt habe, denn er kehrt immer wieder zu ſeinen geliebten Antiken zurück. Doch machen ein Tintoretto im Palazzo Bevilacqua und einige Porträts von Paul Veroneſe einen großen Eindruck auf ihn. Am 19. September kommt er nach Vicenza, der Stadt Palladios, der ihm „ein recht innerlich und von innen heraus großer Menſch" iſt. Die Stadt bietet ihm namentlich in ihren architektoniſchen Schönheiten ſoviel, daß er, wenn er ſeinem Geiſte folgen dürfte, ſich einen Monat „hinlegen" möchte, um bei dem alten

Scamozzi einen ſchnellen Lauf der Architektur durchzumachen und dann wohlausgeſtattet von dannen zu ziehen. Inzwiſchen verſäumte er auch die eigenen Arbeiten nicht. Er iſt bei ſeinem Wilhelm Meiſter: „Ich war lang willens Verona oder Vicenz dem Mignon zum Vaterland zu geben. Aber es iſt ohne allen Zweifel Vicenz, ich muß auch darum einige Tage länger hier bleiben.“ Auch an der Iphigenie ſchreibt er: die Arbeit gibt ihm „unter dem fremden Volke, unter denen neuen Gegenſtänden ein gewiſſes Eigentümliches und ein Rückgefühl ins Vaterland“. Sieben ganze Tage hat er auf ſeiner Reiſe für Vicenza übrig, ein, wie es ſcheint, auch zu einer inneren Notwendigkeit gewordener Aufenthalt, der uns erklären mag, wie die neuen Eindrücke von Natur, Kunſt und Umgebung auf ihn mit unwiderſtehlicher Gewalt einwirkten, wie er Zeit gewinnen muß, ſich zu ſammeln, das, was er geſehen und in ſich aufgenommen hat, zu überdenken, um daraus den rechten Gewinn für ſein Leben zu ziehen, zumal ſich ſchon eine gewiſſe Übermüdung bemerkbar macht. „Und ich bin nur im Anfange“. Hier in Vicenza, bevor er nach Padua aufbricht, iſt es auch, wo er ganz allgemein programmatiſch ſowohl als perſönlich ſeinen Standpunkt zu der Art und Weiſe, wie man reiſen und was man von einer Reiſe erwarten ſolle, entwickelt, Worte, die für ſeine klare Erkenntnis, ſeinen praktiſchen Sinn, für die ſtarke Objektivität ſeines Sehens und Empfindens ſo bezeichnend ſind, das ſie — gleichſam ein Motto, das über der italieniſchen Reiſe ſtehen könnte — hier folgen mögen: „Jeder denkt doch eigentlich für ſein Geld auf der Reiſe zu genießen. Er erwartet alle die Gegenſtände, von denen er ſo vieles hat reden hören, nicht zu finden, wie der Himmel und die Umſtände wollen, ſondern ſo rein wie ſie in ſeiner Imagination ſtehen und faſt nichts findet er ſo, faſt nichts kann er ſo genießen. Der Genuß auf einer Reiſe iſt, wenn man ihn rein haben will, ein abſtrakter Genuß, ich muß die Unbequemlichkeiten, Widerwärtigkeiten, das was mit mir nicht ſtimmt, was ich nicht erwarte, alles muß ich bey Seite bringen, in dem Kunſtwerk nur den Gedanken des Künſtlers, die erſte Ausführung, das Leben der erſten Zeit, da das Werk entſtand, heraus ſuchen und es wieder rein in meine Seele bringen, abgeſchieden von allem, was die Zeit, der alles unterworfen iſt und der Wechſel der Dinge darauf gewirkt haben. Dann hab ich einen reinen bleibenden Genuß und um deſſentwillen bin ich gereiſt, nicht um des augenblicklichen Wohlſeyns oder Spaſes willen. Mit der Betrachtung und dem Genuß der Natur iſts eben das. Triffts dann aber auch einmal zuſammen, daß alles paßt, dann iſts ein großes Geſchenk, ich habe ſolche Augenblicke gehabt.“ Goldene Worte! — welchem modernen Menſchen möchten ſie nicht als Lebensweisheit eines in ſich gefeſtigten, abgeklärten Menſchen wie ein köſtliches Vermächtnis, wenn auch aus altväteriſcher Zeit, ans Herz zu legen ſein?

Am 26. September kommt er nach Padua: in fünf Stunden ſieht er, was Volkmann beſchreibt, „nichts, was mich nicht herzlich gefreut hätte, aber manches das geſehen zu haben gut iſt“. Giottos und Donatellos Zeit war noch nicht gekommen, doch trat Mantegna damals in den Kreis der Beachtung ein. Zwei Tage ſpäter kann er ſeine Ankunft in Venedig melden — die Art und Weiſe, wie er es tut, läßt darauf ſchließen, daß er es als ein wichtiges Ereignis ſeines Lebens empfand, daß die Lagunenſtadt „kein bloſes Wort mehr für ihn ſei“. Sechzehn Tage lang hat er die ganze neue Welt, die ſich hier mit einem Male ſeinen Augen auftat und für jeden Fremden den Reiz des Ungeahnten, Märchenhaften beſitzt, auf ſich wirken laſſen, nicht zum geringſten die ganze, große Welt der venezianiſchen Kunſt. Und wie er hofft, daß ſeine ganze Reiſe dazu beitragen ſoll, „ſein Gemüt über die ſchönen Künſte zu beruhigen, ihr heilig Bild ſich recht in die Seele zu prägen und zum ſtillen Genuß zu bewahren“, um dann ſpäter, wenn die Zeit des Schönen vorüber ſei, den empiriſchen Wiſſenſchaften und der Praxis des Lebens ſich zuzuwenden, ſo empfindet er, daß Venedig den erſten Höhepunkt ſeiner Reiſe bedeutet, die erſte Epoche, die ihm das Selbſtbekenntnis in den Mund legt, daß, wenn er den Entſchluß, den er eben ausführe, nicht gefaßt hätte, er vor Sehnſucht rein zugrunde gegangen und zu allem unfähig geworden wäre.

In großen Zügen haben wir den Dichter auf ſeiner bisherigen Reiſe und bei ſeinem Eintritt in das Land ſeiner Sehnſucht und ſeiner Hoffnungen begleitet. Da es nicht unſere Aufgabe ſein ſoll, ihn auf all ſeinen „Spuren“ weiter bis zur ewigen Stadt zu verfolgen, weil dieſe allein mit dem, was ſie Goethe geweſen iſt, als ein geſchloſſenes Bild den Rahmen dieſer Darſtellung ausfüllen möchte, ſo ſollen nachſtehend nur noch einige allgemeine Punkte hervorgehoben werden, aus denen der Verlauf der Reiſe erſichtlich wird.

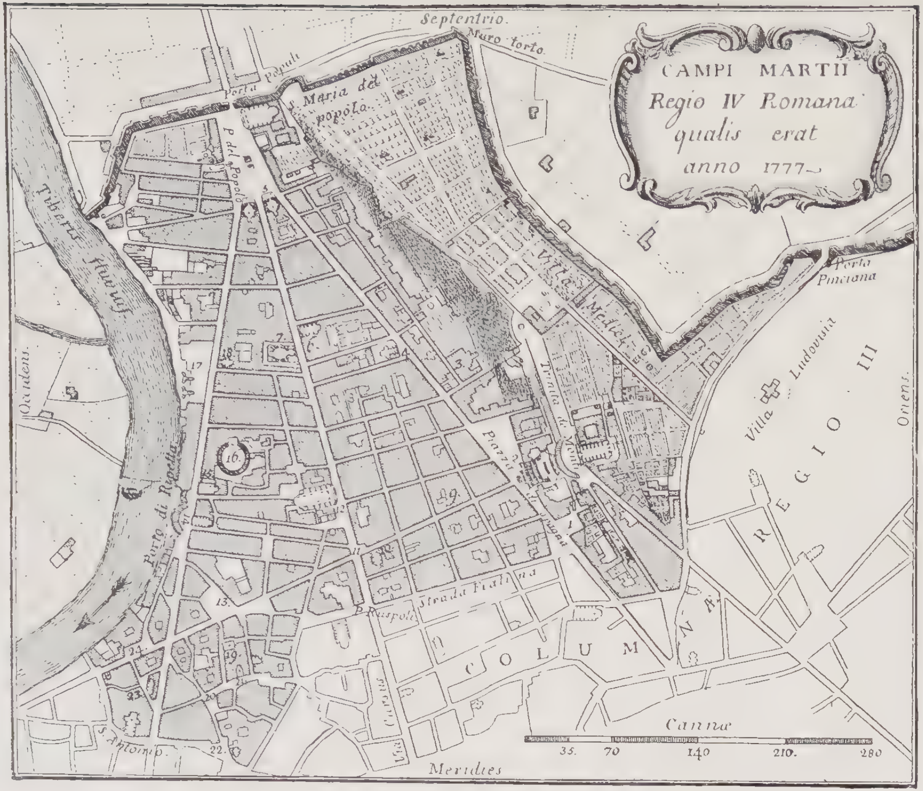
Venedig war zur Zeit, als man die Eiſenbahn noch nicht kannte, wegen ſeiner günſtigen Lage zum Feſtlande und zur See, der Ausgangspunkt für die meiſten Reiſenden, die nach dem Süden wollten. Von hier aus gingen für diejenigen, die Geſchäfte oder Studien nicht erſt in



GOETHE: Die Brücke über die Nera bei Terni

Feder- und Tuschzeichnung. Weimar, Goethe-National-Museum

Zu Seite 18


CAMPI MARTII
Regio IV Romana
qualis erat
anno 1777
Septentrio.
Muro torto.
Porta Populi
Maria del popolo
P. del Popolo
Tiberis fluvius
Villa Medici
Trinita de Monti
Piazza di Spagna
Porta Pinciana
Villa Ludovisia
REGIO III
Oriens.
Occidens.
Porto di Ripetta
Strada Frattina
P. Ruspoli
COLUMNÆ
Via Caroli
S. Antonio.
Canna
35. 70 140 210. 280
Meridies
1
2
3
4
5
7
11
12
13.
14
16.
17
19.
22.
23.
24.

1. Piazza Mignanelli.
2. Spanische Treppe.
3. Via Margutta.
4. Via del Babuino.
5. S. Maria in Monte Santo.
11. Via Condotti.
12. S. Carlo al Corso.
13. Piazza Borghese.
14. Treppe bei Porto di Ripetta an der Via di Ripetta.
16. Mausoleum d. Augustus.
17. Porto della Legna.
24. Piazza Nicosia.

Zu Seite 20

Das Fremdenviertel in Rom

die oberitalieniſchen Städte quer durch das Land und dann der Weg an der Weſtküſte entlang führten, zwei Hauptrouten nach Rom. Die eine ging von Venedig zu Waſſer nach Chioggia, von da nach Ravenna und über Rimini, Peſaro, Sinigaglia nach Ancona, es iſt alſo im weſentlichen dieſelbe Richtung, die heutigen Tages die Eiſenbahn einſchlägt. Bis Ancona waren es 174 italieniſche Meilen (4 italieniſche Meilen = ungefähr 1 deutſche Meile). Von Ancona ging die Reiſe zunächſt ſüdlich noch bis nach Loreto, dann ſüdweſtlich in das Land hinein nach Macerata, Tolentino, Ponte della Trave, Serravalle nach Foligno, von hier über Spoleto, Stratura, Terni, Narni, Otricoli, Civita Caſtellana, Primaporta nach Rom, von Ancona bis Rom 159 Meilen, insgeſamt von Venedig bis Rom 333 italieniſche Meilen. Dieſen Weg hat in der Hauptſache Herder im Spätſommer 1788 eingeſchlagen. Doch kam er nicht von Venedig aus, ſondern er war in Begleitung des Domherrn von Dalberg und der Frau von Seckendorf von Verona nach Mantua und von hier nach Ferrara gefahren, um dann bei Ravenna auf die obengenannte Hauptroute zu ſtoßen, auf der er dann weiter bis Rom gelangt iſt. Die zweite Hauptroute führte über Florenz nach Siena in der Weiſe, daß Ferrara und Bologna berührt wurden; von Siena gelangte man nach Bolſena, Montefiascone, Viterbo, Ronciglione und über die letzte Poſtſtation La Storta nach Rom. Von Venedig aus waren es insgeſamt 305 italieniſche Meilen, 27 weniger als über Ancona. Da ein Vetturino im Durchſchnitt den Tag dreißig italieniſche Meilen zurücklegte, ſo konnte man ohne Eilpoſt zu benutzen, auf beiden Touren von Venedig aus in zehn bis elf Tagen in Rom ſein. Den zweiten Weg hat Goethe bis Florenz gewählt. Und zwar benutzte er von Venedig aus das Kurierſchiff bis Ferrara, indem er über Chioggia den Canale bianco hinabfuhr, der die Lagunen mit dem Po verbindet, bis zu Pontelagoscuro, das wenige Kilometer von Ferrara entfernt liegt. Hier „in der großen, ſchönen, entvölkerten Stadt, wo Arioſt begraben liegt und Taſſo unglücklich ward“ bleibt er einen Tag. Den Weg nach Bologna, den man, wenn man wollte, zu Schiff fortſetzen konnte — Herder fuhr auf ſeiner Rückreiſe zu Schiff direkt von Bologna nach Venedig —, ſchlägt er zu Lande ein. Er betrug nur 30 Meilen. „Will man aber 6 Meilen nicht achten, ſo heißt es in Krebels praktiſchem Reiſehandbuch[2]), ſo fährt man, wenn keine Überſchwemmungen ſind, durch Cento, eine kleine päpſtliche Stadt mit ohngefähr 4000 Einwohnern, verſchiedenen ſehenswürdigen Kirchen, und einigen ſchönen Gemälden des berühmten Guercino, der hier geboren geweſen iſt". Auch Volkmann rät zu dieſem unbedeutenden Umwege. Am 18. Oktober trifft er in Bologna ein. Von allen Seiten ſtürmen wieder Kunſtwerke auf ſeinen empfindſamen Sinn ein, auch die früheren bologneſiſchen Meiſter wie Franceſco Francia ſieht er mit beſonderem Intereſſe und, von Begeiſterung erfüllt, ſchreibt er von Raffaels heiliger Cäcilie. Aber bei dem mit brennender Sehnſucht erwarteten Ziel der Reiſe, der Hoffnung ſeines ganzen Lebens, iſt es wie eine Sorge, die ſein freudvolles Daſein verkümmert, daß auf dem Weg nach der ewigen Stadt Florenz mit ſeiner einzigen Kunſtwelt ſeinen eilenden Fuß hemmen wird. Da faßt er unter dem Druck dieſer ſehnſüchtigen Wünſche in Bologna einen wichtigen, wegen ſeiner Folgen allerdings in ſpäteren Jahren von ihm beklagten Schritt: „Ich will nur durch Florenz durchgehn und grade auf Rom. Ich habe keinen Genuß an nichts, biß jenes erſte Bedürfnis geſtillt iſt, geſtern in Cento, heute hier, ich eile nur gleichſam ängſtlich vorbey, daß mir die Zeit verſtreichen möge." Und in der Tat, Florenz, wo er am 23. Oktober früh eintraf, wird in wenigen Stunden erledigt. „Den Luſtgarten Boboli, der gar köſtlich liegt, hab ich nur durchlaufen, ſo den Dom, das Batiſterium, an denen beyden Gebäuden der Menſchenwitz ſich nicht erſchöpft hat." Dieſe wenigen Sehenswürdigkeiten, ſowie der Reichtum, der ſich in den Straßen und an den Bauten zu erkennen gibt, das ſind etwa die Eindrücke, die er von der Arnoſtadt zu ſchildern weiß. Am 25. Oktober iſt er bereits in Perugia, nachdem er Arezzo berührt, den Tag darauf in Foligno. In Aſſiſi ſieht er die Geburtsſtätte der Renaiſſance, die Kirche des heiligen Franziskus mit ihrem reichen Schmuck bedeutſamer Kunſtwerke nicht, nur das antike Minervenheiligtum „das ſchöne heilige Werk, das erſte der alten Zeit, das ich ſah", vermag ihn an dieſer weltgeſchichtlich berühmt gewordenen Stätte zu feſſeln. In Foligno kreuzt ſich die Straße mit der Hauptroute, die von Venedig über Rimini, Ancona und Loreto nach Rom führt. Es ſind im ganzen noch 81 italieniſche Meilen. Die Straße geht über Spoleto, Stratura, Terni — hier zeichnet er am Abend des 27. Oktober das auf unſerer Tafel wiedergegebene Motiv mit der Brücke über die Nera auf, das er wohl in Rom mit der Feder, Kohle und Tuſche ausführte und eigenhändig bezeichnete — über Narni, Otricoli bis Civita Caſtellana, wo er, am 28. Oktober — das letzte Mal vor ſeiner Ankunft in Rom — übernachtet. Von Civita Caſtellana führen zwei Straßen nach der Stadt: die ältere Hauptverbindungsſtraße mit dem Norden über Rignano, Caſtelnuovo und Primaporta (die alte

Via Flaminia), nach Ponte Molle: man fährt hier immer den Tiber entlang, indem man den Sorakte vor Augen hat, der hier ganz iſoliert erſcheint. Die neue, erſt von Pius VI. angelegte Straße mündet dagegen auf die von Florenz herabkommende Straße ein, geht über Nepi und Monteroſi, und erreicht bei La Storta, zehn italieniſche Meilen vor Rom, die letzte Poſtſtation. Dieſe neue Straße iſt Herder 1788 gefahren, während Philipp Moritz, Goethes Freund, der ebenfalls Ende Oktober 1786 in Rom eintraf, noch die alte Via Flaminia benutzt hat. Er erzählt, daß das Pflaſter durch die Länge der Zeit daſelbſt ſo ausgeglättet ſei, daß es für die Pferde ſehr unbequem ſei, „weswegen mir denn mein Vetturin auch verſicherte, daß er dieſe Steine verfluche, ſo oft er darüber führe". Hiernach muß es zum mindeſten zweifelhaft ſein, ob Goethe über La Storta, wie immer angenommen wird, gefahren und hier die letzte Station vor Rom gemacht habe. Aus ſeinen Aufzeichnungen geht es wenigſtens nicht hervor und er kann ebenſo gut über Primaporta den Weg nach Ponte Molle gewählt haben. Am Abend des 29. Oktober traf er den Tiber paſſierend durch die Porta del Popolo, in der „Hauptſtadt der Welt" ein. Den Gefühlen des Dichters kann nur der nachempfinden, der ſelbſt mit begeiſterungsfähiger Seele das reine Glück eines ſolchen Tages genoſſen hat.

Die Via Flaminia bietet von Ponte Molle aus bis zum Tor keine ſonderlichen Sehenswürdigkeiten dar. Der Weg iſt meiſt ſehr ſtaubig und führt teilweiſe zwiſchen Gartenmauern hin, über denen rechts der Höhenzug des Monte Mario von Villa Madama aus den Horizont begrenzt, während links ſich das wellige Terrain der Campagna, durch die ſich der Tiber einem Bande gleich ſchlängelt, in das Land hinein erſtreckt. Unmittelbar hinter der Porta del Popolo tut ſich Rom vor den Augen des Fremdlings auf — doch nicht das alte, das republikaniſche oder kaiſerliche Rom, von dem ein Stück Serviusmauer und die Diokletiansthermen den, der jetzt vom Bahnhof aus die Stadt betritt, begrüßen, ſondern die Stadt der Päpſte, die ganz im Gegenſatz zum Altertum ihr Geſicht nach dem Norden gewendet hat. Erinnerungen an weltgeſchichtliche Ereigniſſe, die den Anfang der neueren Zeit eingeleitet haben, werden für den Deutſchen gleich bei dem erſten Bau lebendig, der unmittelbar hinter dem Tore liegt: Santa Maria del Popolo, in deſſen angrenzendem Kloſter 1510 Luther als Auguſtinermönch gewohnt hatte. Von der Piazza aus, die rechts von dem mächtig aufſtrebenden Pincio umſäumt wird, erſtrecken ſich radienartig die drei großen Verkehrsadern, die von Norden in ſüdlicher Richtung nach dem Quirinal, dem Capitol und dem alten Marsfelde, auf dem ſich das moderne Rom diesſeits des Tiber hauptſächlich entwickelt hat, zu führen: die Via del Babuino links, der Corſo in der Mitte, die Via di Ripetta rechts.

Wie teilweiſe heutigen Tages noch, ſo war zu Goethes Zeit die Gegend zwiſchen Corſo und Via del Babuino hinaufwärts zur Piazza di Spagna und ſeitwärts von dieſer ſowie über Via Condotti hinaus als das Viertel bekannt, das vorzugsweiſe von den Fremden bewohnt wurde. Die meiſten Fremden logierten am ſpaniſchen Platz oder auf der Via Condotti, manche auch am Corſo. Wo Goethe abgeſtiegen iſt, erfahren wir nicht, wahrſcheinlich und vielleicht mit Rückſicht auf ſein Inkognito (nach der Ermittelung von Noack) in der alten beſcheidenen Locanda dell' Orſo, die jenſeits des Corſo an der Via di Monte Brianzo, in der Nähe des Tiber lag. Herder und Herr von Dalberg waren bei Mr. Danon am Corſo geblieben, Moritz war zu „Vincenzens Hauſe in der Strada Condotti, zu dem deutſchen Wirthe", der ihm unterwegs oft gerühmt worden war, gegangen. Am 30. Oktober, alſo am Tage nach ſeiner Ankunft, meldet Goethe, daß er zu Tiſchbein, zu dem er gleich geſchickt hatte, gezogen ſei, nachdem in der Nacht zuvor dieſer ihn aufgeſucht hatte. Tiſchbein wohnte am Corſo auf der linken Seite, in der Nähe der Piazza del Popolo, in einem Eckhauſe, dem Palazzo Rondanini gegenüber. Die Nachforſchungen von Carletta und Noack[3]) haben über das Haus (das jetzt die Nummer 18 trägt) und ſeine Bewohner nach dem „Status animarum" der Parochie von Santa Maria del Popolo (Regiſter der Perſonen, die zu Oſtern gebeichtet und das heilige Abendmahl empfangen hatten) im Jahre 1787 alle Einzelheiten zutage gefördert. Beſitzerin des Hauſes war Signora Coſtanza Moscatelli; im erſten Stockwerke wohnten Tiſchbeins und Goethes Wirtsleute: Serafino Collina, ſeines Standes Kutſcher, und ſeine Gattin Piera Giovanna de Roſſi verwitwete Projetti, die beide gewerbsmäßig an Fremde Zimmer vermieteten. Goethe hat ſich bei den alten Leuten, deren Sohn Filippo ihm als Aufwärter nützlich wurde und der ein Jahr ſpäter auf ſeinen Betrieb die Herzogin Anna Amalia von Weimar nach Italien begleitete, außerordentlich wohl befunden und ſchon am 1. November ſchreibt er an den Herzog über ſeine glückliche Unterkunft: „Für mich iſt es ein Glück, daß Tiſchbein ein ſchönes Quartier hat, wo er mit noch einigen Mahlern lebt. Ich wohne bey ihm und bin in ihre eingerichtete Haushaltung mit eingetreten, wodurch ich Ruh und häuslichen Frieden in einem fremden

Lande genieße. Die Hausleute ſind ein redliches altes Paar, die alles ſelbſt machen und für uns wie für Kinder ſorgen. Sie waren geſtern untröſtlich, als ich von der Zwiebel Suppe nicht aß, wollten gleich eine andere machen u. ſ. w. Wie wohl mir dies aufs Italiäniſche Wirthshausleben thut, fühlt nur der, der es verſucht hat. Das Haus liegt m Corſo, keine 300 Schritte von der Porta del Popolo." Die den Haushalt teilenden Künſtler waren nach dem „Status animarum" „Giorgio Zicci", (Georg Schütz aus Frankfurt a/M.), „Federico Bir" (Friedrich Bury aus Hanau), Signor „Tisben" (Tiſchbein); dazu kam Signor „Filippo Miller" (Goethe),' ſämtlich als Maler, die letzteren drei außerdem, weil ſie ihren Oſterpflichten nicht genügt hatten, als „Proteſtanti" aufgeführt. Hier bei Collina wohnte Goethe vom zweiten Tage ſeiner Ankunft in Rom bis zu ſeiner Reiſe nach Neapel und Sizilien, die er am 22. Februar 1787 antrat, ebenſo ſeit ſeiner Rückkehr aus Unteritalien nach Rom am 6. Juni 1787 bis Anfang Juli, wo Tiſchbein nach Neapel reiſte. Zu dieſer Zeit übernahm er die geräumigere Künſtlerwerkſtatt des Freundes bis Anfang März 1788, wo Tiſchbein aus Neapel zurückerwartet wurde. Goethe ſiedelte nun für die letzten Wochen ſeines römiſchen Aufenthaltes in den zweiten Stockwerk deſſelben Hauſes über und wohnte bei dem römiſchen Bildhauer Giuſeppe Ceracchi und ſeiner Ehefrau Tereſa Schlieſahan aus Wien. Zu dem Hauſe gehörte ein Garten, in dem ein alter Weltgeiſtlicher eine Anzahl von Zitronenbäumen, die während des Winters in einem „Gartenſaale" aufbewahrt wurden, beſorgte. Die ſchöne Ausſicht, die man von dem Quartier im zweiten Stockwerke über die Gärten der Nachbarſchaft, die „in unendlicher Mannichfaltigkeit gehalten und bepflanzt" waren, hat dem Dichter viel Genuß gewährt. Von dieſem „grünenden und blühenden Paradies" in der unmittelbaren Nähe des Corſo verſpürt man heutigen Tages natürlich nichts mehr, doch hat Fritz Noack in ſeinen gewiſſenhaften und fleißigen Forſchungen über Goethes Wohnung und Hausgenoſſen feſtgeſtellt,' daß der Charakter dieſes Ausblicks noch heute überraſchend mit des Dichters Schilderung übereinſtimmt. Wir beſitzen von Tiſchbein in den Mappen des Goethehauſes in Weimar außer einem kleinen Aquarell, das den vor Goethes Zimmer liegenden, von einem Kamin erwärmten Vorraum darſtellt, eine flüchtige Federzeichnung, die uns einen Einblick in Goethes Zimmer — dem, das er im erſten Stockwerke bei Collina bewohnte — gewährt: links an der Wand ſehen wir einen Tiſch mit einer Öllampe und einer Vaſe mit einem Blumenſtrauß, in der Mitte das Bett, rechts auf einem Brett den Kopf der Hera Ludoviſi, einen zweiten weiblichen Kopf und einen koloſſalen Fuß; unter dem Brett liegt ein Stoß Bücher, die ſich nach dem Titel auf den Rücken als Winckelmanns und Livius' Werke zu erkennen geben; daneben ſteht ein Koffer. An der Wand hängen zwei Zeichnungen, von denen man die eine für eine Nachbildung der Meduſa Rondanini hat halten wollen. Im Vordergrunde ſitzt die ominöſe Hauskatze der Wirtsleute. Die ganze Zeichnung hat einen ſcherzhaften Beigeſchmack und ihre Entſtehung dürfte einem Abenteuer zu verdanken ſein, doch hat ſie Goethe ſelbſt bei Erinnerung an ſeine römiſchen Tage ſpäter (1823) dem Kanzler von Müller gezeigt.

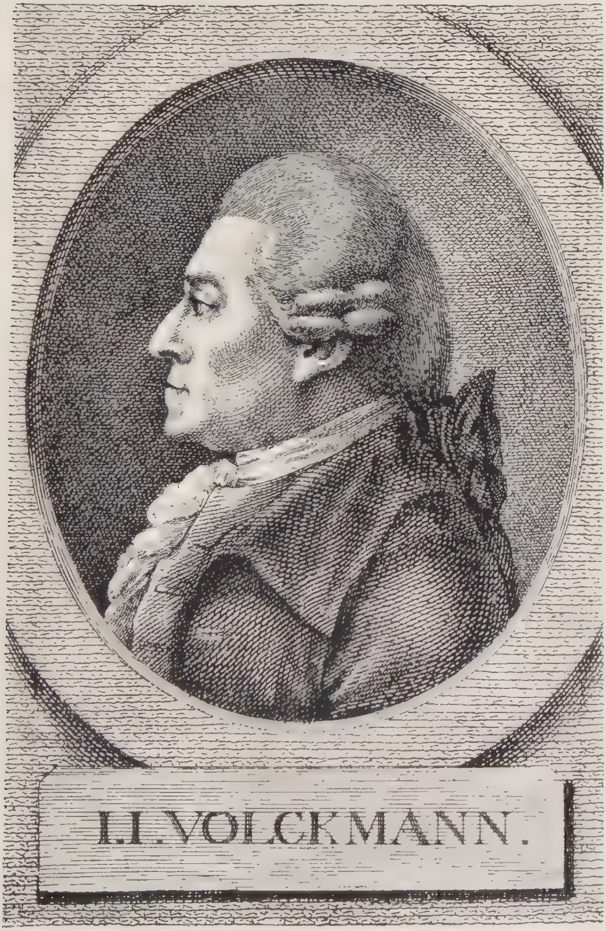
Das Haus, in dem Goethe während ſeines römiſchen Aufenthaltes gewohnt und „unſterbliche Dinge" geſchrieben hat, iſt im Jahre 1833 umgebaut worden und iſt 1872 von der Stadtverwaltung durch eine Inſchrifttafel aus Marmor mit den Worten ausgezeichnet worden: In questa casa immaginò e scrisse cose immortali Volfango Goethe. Il Commune di Roma a memoria del grande ospite pose 1872. („In dieſem Hauſe wohnte Wolfgang Goethe und ſchrieb unſterbliche Dinge. Die Gemeinde von Rom brachte (dieſe Gedächtnistafel) zum Gedächtnis des großen Gaſtes an.") Tauſende und Abertauſende von Fremden haben auf dem beſcheidenen Palazzo und der ſchlichten Gedenktafel, in Erinnerung der Worte im Taſſo, „die Stätte, die ein guter Menſch betrat, iſt eingeweiht", bisher ihre Blicke haften laſſen. Viktor Hehn, der vor Jahren in Rom noch auf demſelben Wege wie Goethe eingezogen iſt, giebt den Empfindungen, die jeden Deutſchen hier wie an einer geweihten Stätte beſeelen, mit den Worten Ausdruck: „So begrüßt uns in Rom gleich an der Schwelle der Genius, ohne den wir uns die ewige Roma nicht mehr denken können, der uns ihre Größe mit den Träumen eines innigen Dichtergemütes wie mit einem holden Schleier umwoben hat".

Johann Jakob Volkmann.

> Gelehrt zu ſchreiben iſt nicht die größte Kunſt.
> Winckelmann.

Über den litterariſchen Beſtrebungen, die ſich im achtzehnten Jahrhundert, etwa ſeit ſeiner Mitte, mit der Erforſchung der römiſchen Kunſtwelt befaſſen, ſteht wie ein leitender Stern der Name Johann Joachim Winckelmanns. Innerhalb der kurzen Spanne Zeit von dreizehn Jahren, während der es ihm vergönnt war, in Rom, daneben in Florenz und in Neapel den Überreſten des klaſſiſchen Altertums und ſonſtigen künſtleriſchen Fragen, die an ihn herantraten, ſich zu widmen, hat er in ſeiner „Kunſtgeſchichte des Altertums“ und andern zahlreichen Veröffentlichungen die wiſſenſchaftliche Grundlage für die Erkenntnis derer geſchaffen, die als ſeine Zeitgenoſſen und als Nachfolger auf der von ihm bezeichneten Bahn fortgeſchritten ſind. Seine Univerſalität iſt für ſeine Zeit erſtaunlich, das Maß ſeines Wiſſens bewunderungswürdig, ſeine Kenntnis der Antike beruht durchgehends nicht nur auf der vollſtändigen Beherrſchung der litterariſchen Zeugniſſe des Altertums, ſondern der monumentalen Überreſte, die er methodiſch für die Ergründung des geſamten antiken Lebens verwendet. Rom iſt ihm eine zweite Heimat geworden, nicht nur, weil er nach der trübſeligen Zeit ſeiner Lehrjahre in der nordiſchen Heimat hier dauernd ſich niederlaſſen durfte, um ſeinen Neigungen zu leben, ſondern weil er in dieſem durch die Jahrhunderte geheiligten, durch die Kunſt geweihten Boden mit allen Faſern ſeines Herzens wurzelt. Mit all dem, was wir ſeinem Genius verdanken, iſt er nur unter der römiſchen Sonne denkbar, unter ihren wärmenden Strahlen iſt das Werk ſeines Lebens entſtanden, hier haben ſich an der Quelle des Lebens ſeine Kräfte entfaltet. Manches Planes

Ausführung hat ſein jäher Tod verhindert, manche Arbeit hat er auch liegen laſſen, weil er ſich mit der Zeit und bei reiflicher Überlegung keinen Erfolg von ihr verſprechen konnte. Er hat einmal „eine Beſchreibung der Galerien in Rom und in Italien nach der Art wie Richardſon gemacht hat, der Rom nur durchgelaufen iſt“ (Brief an Bünau, 7. Juli 1756), einige Jahre ſpäter ein Werk über Rom ſchreiben wollen, ein Buch, das für Reiſende beſtimmt ſein ſollte — wer hätte den Stoff, der in überwältigender Fülle ſich dem Fremdling entgegendrängt, beſſer und umſichtsvoller als er bearbeiten können? Das Bedürfnis für ein ſolches Buch war, das fühlte er als Kenner der römiſchen Verhältniſſe ſehr wohl, trotz der zahlreichen Litteratur vorhanden — „ich habe, ſo klagt er am Schluß in der „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunſt“, in etlichen Jahren meines Aufenthalts in Italien eine faſt tägliche Erfahrung, wie ſonderlich junge Reiſende von blinden Führern geleitet werden, und wie nüchtern ſie über die Meiſterſtücke der Kunſt hinflattern. Ich behalte mir vor, einen ausführlicheren Unterricht hierüber zu erteilen“. Aber dachte er dann wieder an das Publikum, dem ſeine ſaure Arbeit gelten ſollte, ſo wollte ſie ihm fruchtlos, als ein eitel Beginnen erſcheinen. „Ich habe auch einen Unterricht zur Reiſe nach Rom für Fremde ſchreiben wollen; weil ich aber wohl weiß, daß derſelbe wenigen oder niemandem helfen würde, ſo ſoll dieſes das letzte ſein. Denn man muß die unweiſen, unberichteten jungen Gecken ihrer Torheit überlaſſen. Es iſt ein Jammer, anzuſehen, was für junge Leute man hierher ſendet“. (Brief an Volkmann, 27. März 1761.) Einen, allerdings ſpärlichen Erſatz für das nichtgeſchriebene Werk beſitzen wir in einigen römiſchen Briefen — „zu einer Beſchreibung der Villen und Galerien habe ich geſammlet, und ich könnte künftig Nachrichten von Rom in Form der Briefe ausarbeiten, wozu ich ſeltene Nachrichten habe“ (Brief an Franke, März 1757). Was wir von dieſen Briefen beſitzen, iſt das „Sendſchreiben von der Reiſe eines Liebhabers der Künſte nach Rom“ an den Baron Riedeſel, das „Sendſchreiben von der Reiſe eines Gelehrten nach Italien und insbeſondere nach Rom“ an M. Franke, das „Sendſchreiben von der Reiſe nach Italien“, ein ganz kurzes Fragment, und ein Brief an Muzel-Stoſch, eine Beſchreibung der Villa Albani vom April 1761. In dem erſten dieſer Sendſchreiben ſpricht ſich Winckelmann ſchon dahin aus, daß er für den Reiſenden keine „Lehren“, keinen Leitfaden geben wolle, ſondern eine „Erinnerung“. „Daher iſt dieſer Entwurf kein Führer und Begleiter,


I.I. VOLCKMANN.

Stich von Schreyer

Zu Seite 26

ſondern höchſtens nur ein Wegweiſer, und zwar für diejenigen, deren Zeit eingeſchränkt iſt.“ Er will weder für die jungen deutſchen Stiftsherren ſchreiben, die ein ganzes Jahr in Rom zu weilen haben, denn dieſe haben bei der ihnen zur Verfügung ſtehenden Zeit eine ſolche Anweiſung nicht nötig; auch nicht für andere Reiſende, die ſich in Rom befinden „wie in einem großen Gedränge, wo man niemand bemerken kann“, auch nicht für die, die da ſind „wie der Wind in den Orgelpfeifen, und entfernt von hier, wie der Wind vorher war“, ſondern für die, „die Liebe zu Rom und zu den Künſten unterhalten.“ Er ſpricht dann über die Lage der Stadt, über Straßen, merkwürdige Baudenkmäler, über antike Überreſte in kirchlichen Bauten, über das Baumaterial, über die Peterskirche. Allgemeinen Geſichtspunkten begegnen wir in dem zweiten Sendſchreiben, wo in aller Kürze einige prinzipielle Fragen Erledigung finden. „Es iſt mit Reiſen wie mit Heiraten; es ſind Gründe zum Früh- und zum Spätheiraten, wie zur Reiſe in der Jugend und in reifern Jahren. Es unterbleibt aber auch das Reiſen in fremde Länder, ſo wie das Heiraten in beiden Fällen gereuen kann, eben wie das Reiſen in der Jugend, nicht im reifern Alter.“ Er tadelt ferner, daß die meiſten nach Rom kommen ohne Abſicht und Ziel und daß ſie da anfangen „wie einer, der ſich an eine mit unzählbaren Speiſen überladene Tafel ſezet, von allem eſſen will, und durch den Anblick der Menge ſelbſt gleichſam einen Eckel bekommt“. Den dürftigen Abriß ſchließt er mit den Worten: „Die Reiſe nach Italien gleichet einer Ausſicht auf eine weite und große Ebene. Die mehreſten bemerken nur mit Augen und mit Händen, und wenige mit der Vernunft. Einige bemerken in dieſer großen Landſchaft einen Rauch oder Staub, welcher aufſteigt, oder einen Eſeltreiber mit ſeinem Tiere eher als ein ſchönes Landhaus.“ In dieſen Worten ſpricht ſich auf Grund vieler eigener Erfahrungen die ganze Bitterkeit des Gelehrten und Kunſtfreundes gegenüber der Gleichgültigkeit vieler Durchſchnittsreiſenden aus. Auch Goethe weiſt in ſeiner Denkſchrift über Winckelmann mit Nachdruck und offenbar aus eigener Erfahrung — wer kann ſie nicht heutigen Tages noch machen? — darauf hin, daß in Rom nichts ſchrecklicher ſein könne, als der gewöhnliche Fremde und daß ſich gerade an Winckelmann „ſolche nach ihrem engen Maßſtab urteilende, nicht um ſich her ſehende, vorübereilende, anmaßliche Fremde“ herangedrängt hätten, um ſich von ihm herumführen zu laſſen. Aber, wie geſagt, dieſe Art von Fremden iſt nicht nur eine Erſcheinung des achtzehnten Jahrhunderts, und die geringere Anziehungskraft, die unter Umſtänden Rom und römiſches Leben auf den von Norden kommenden Fremden machte, iſt, wenn auch ganz ſelten, doch bei Männern zu bemerken, denen ein warmes Herz im Leibe ſchlug und deren Geiſtesſphäre die höchſte Höhe menſchlicher Bildung erreicht hat. Herder hat ſich in Rom nie wohl befunden, er ſehnt ſich fort, er hält — allerdings unter dem Einfluß einer mißlichen Lage, die ihm die Stimmung verdorben hatte und ihn zu keinem ſo recht perſönlichen Genuß der Stadt gelangen ließ — ſeinen dortigen Aufenthalt für ein völlig verfehltes Unternehmen. „Gottlob, daß wieder acht Tage in dem traurigen Rom vorüber ſind. Ich kann der Hauptſtadt der Welt keinen Geſchmack abgewinnen, vielmehr wird ſie mir von Tage zu Tage mehr läſtig“, ſo ſchreibt er nach Hauſe an die Gattin (7. März 1789).

Der Pläne Winckelmanns mußte hier gedacht werden, obſchon ſie eigentlich nur in Andeutungen noch erkennbar ſind. Unmittelbar auf ſeinen Schultern, ja vermutlich von ihm direkt beeinflußt, ſteht das Werk des Mannes, das ſich im weiten Gebiete der deutſchen Litteratur, nicht nur des achtzehnten Jahrhunderts, mit am eingehendſten mit Italien, insbeſondere mit Rom beſchäftigt, das Werk, das Goethe als treuen Reiſebegleiter mit ſich geführt, an deſſen Hand er die Sehenswürdigkeiten Italiens beſucht und ſtudiert hat: die „Hiſtoriſch-kritiſchen Nachrichten von Italien, welche eine genaue Beſchreibung dieſes Landes, der Sitten und Gebräuche, der Regierungsform, Handlung, Ökonomie, des Zuſtandes der Wiſſenſchaften, und inſonderheit der Werke der Kunſt nebſt einer Beurteilung derſelben enthalten. Aus den neueſten franzöſiſchen und engliſchen Reiſebeſchreibungen und aus eigenen Anmerkungen zuſammengetragen von D. J. J. Volkmann.“ Dieſes Werk umfaßt drei ſtarke Bände und iſt in erſter Auflage in Leipzig in den Jahren 1770 und 1771 erſchienen. Es gibt in dem letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts kaum einen gebildeten deutſchen Italien- und Romfahrer, der das Buch nicht vor Antritt der Reiſe ſtudiert oder an Ort und Stelle benutzt hätte, ſo umſtändlich es auch ſein mochte, die voluminöſen Bände auf der Reiſe ſtets bei ſich zu haben. Auch Leſſing führte es (1775) in Italien mit ſich. So ſehr es auch im ganzen eine kompilatoriſche Leiſtung und im einzelnen reich an Irrtümern und falſchen Angaben, die ſchon Leſſing Anlaß zu Verbeſſerungen gaben, ſein mochte, ſo hat es doch ohne allen Zweifel große Verdienſte gehabt, die es — in Hinblick auf Goethe — rechtfertigen, wenn neben einer Beſprechung ſeines Inhalts auch ein Blick auf die Perſon des Verfaſſers geworfen wird.

Johann Jakob Volkmann (geb. 1732) ſtammt aus Hamburg[4]). Er widmete ſich zunächſt dem Studium der Rechtsgelehrſamkeit und Mathematik, ſowie der älteren und neueren Sprachen in Leipzig und Göttingen, promovierte 1759 in Orleans und ließ ſich dann dauernd in Leipzig nieder, um ſich hier namentlich mit kunſtgeſchichtlichen Studien zu beſchäftigen. Seine großen Reiſen führten ihn in aller Herren Länder, wo die bildenden Künſte zu Hauſe waren, ſo nach Italien, Frankreich, England, Spanien und die Niederlande. Im Jahre 1758 lernte er in Rom Winckelmann kennen, mit dem er nach Päſtum reiſte, um in ſeiner Gemeinſchaft die griechiſchen Tempel zu unterſuchen. Auch ſpäter haben ſich beide freundſchaftlich nahe geſtanden. Unter Winckelmanns Briefen an ſeine Freunde befindet ſich auch eine Anzahl an Volkmann, mit dem er ſich über neue Entdeckungen auf dem Gebiete der Antike und Kunſtgeſchichte, über Bücher, litterariſche Pläne, über ſeine perſönliche Lage, über neue Gemälde uſw. vertraulich beſpricht. Winckelmann hatte großes Vertrauen zu Volkmanns Kenntniſſen und zu ſeinem praktiſchen Blick. Einmal trug er ihm auf, einen Verleger für ſeine Geſchichte der Kunſt der alten Völker in Hamburg zu beſorgen, weil er — es war im ſiebenjährigen Kriege — wegen des in Sachſen herrſchenden Geldmangels von ſeinem dortigen Verleger für ſeine Arbeiten „ſchwerlich das geringe Honorarium zu hoffen habe“. Volkmann gab ſich auch Mühe in dieſem Sinne, ja er wollte ſogar für das Stechen der Platten hundertundfünfzig Taler aus ſeinen eigenen Mitteln zur Verfügung ſtellen, doch wünſchte er, daß das Buch unter ſeinen eigenen Augen gedruckt würde, weil Winckelmann auf eine ſaubere Drucklegung und gute Ausſtattung ſehr großen Wert legte. Volkmann ſandte ſeine Vorſchläge an Winckelmann nach Rom, allein der Brief ging verloren, und Winckelmann verglich ſich mit ſeinem früheren Verleger. Im Jahre 1764 kaufte Volkmann die Rittergüter Zſchortau und Bieſen im Delitzſcher Kreiſe in der Nähe von Leipzig, um von nun ab bald auf dem Lande, bald in der Stadt ganz ſeiner litterariſchen Tätigkeit zu leben. Er ſtarb am 21. Juli 1809 in Zſchortau. Goethe ſcheint er in ſeinem Leben weder perſönlich noch brieflich nahegetreten zu ſein. Unter ſeinen zahlreichen Werken nehmen die Reiſebeſchreibungen ſchon der Zahl nach die erſte Stelle ein. Er veröffentlichte ſolche Beſchreibungen über ſeine Reiſen in England, den vereinigten Niederlanden, Schottland und Irland, Spanien und Frankreich; gleiche Werke überſetzte er aus dem Engliſchen, Italieniſchen, Franzöſiſchen und Däniſchen. Auf kunſtgeſchichtlichem

Gebiete war er tätig durch Überſetzung von Argensvilles bekanntem Werke „Leben der berühmteſten Maler“ (4 Teile, Leipzig 1767/68, ohne ſeinen Namen zu nennen), aus dem der junge Goethe als Leipziger Student ſeine kunſtgeſchichtlichen Kenntniſſe ſchöpfte; er gab u. a. auch Lougiers Werk „Über die Baukunſt“ in deutſcher Überſetzung heraus (1771), ferner Sandrarts bekannte „Teutſche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunſt“ (8 Bände, Nürnberg 1768/75) und ſchrieb „Kritiſche Anmerkungen über die Fehler der Maler wider die geiſtliche Geſchichte und die Koſtüme“ (1772), eine emſige, vielſeitige Tätigkeit, die auf hohe geiſtige, insbeſondere — was für ſeine Zeit in Deutſchland viel ſagen wollte — künſtleriſche Intereſſen des Verfaſſers ſchließen läßt. Von den „Hiſtoriſch-kritiſchen Nachrichten“ läßt ſich vorausſetzen, daß ſie ſich Winckelmanns Förderung und Unterſtützung zu erfreuen gehabt haben, und der briefliche Verkehr der beiden gelehrten Männer, der, was Winckelmanns Briefe betrifft (die von Volkmann ſind nicht erhalten) augenſcheinlich nur lückenhaft vorhanden iſt, dürfte für die Herausgabe des Werkes von Bedeutung geweſen ſein. —

„Ich leſe jetzt des guten, trocknen Volkmanns zweyten Teil“ — es iſt der Band, der ſich ausſchließlich mit Rom befaßt —, „um mir zu notieren, was ich noch nicht geſehen“, ſchreibt Goethe am 2. Februar 1787 an Frau von Stein. Die geliebte Frau in der Heimat ſollte ihn im Geiſte auf ſeinen Wegen durch die italieniſchen Städte verfolgen und an ſeinen geiſtigen und künſtleriſchen Genüſſen in der Ferne teilnehmen können. Deshalb ſchreibt er ſchon von Verona aus, am erſten Tage, da er italieniſchen Boden betreten hatte: „Ich will fortfahren, fleißig zu ſchreiben, nur ſchaffe Dir Volkmanns Reiſe nach Italien, etwa von der Bibliothek, ich will immer die Seite anführen und tun, als wenn Du das Buch geleſen hätteſt.“ Er ſpart ſich auf dieſe Weiſe die Worte und eine umſtändliche Beſchreibung. In der Tat war Volkmanns Werk bei allen Mängeln, die ſchon die Zeitgenoſſen empfanden, eine Fundgrube, über deren Reichtum wir uns billig wundern müſſen. Der umſtändliche Titel ſagt, was man in ihm alles zu ſuchen hat und finden kann. Allerdings darf man unter dem Werke kein Reiſehandbuch erwarten, wie es den modernen Reiſenden beiſpielsweiſe in den bekannten roten oder braunen Bänden, die für den Italiener den Foreſtiere ſchon von ferne kenntlich machen, in die Hand gegeben wird. Dieſe modernen Handbücher ſind zum Gebrauch an Ort und Stelle, in den Muſeen und Gallerien, in Kirchen und an ſehenswerten Stätten beſtimmt, der „Volkmann“ war, obgleich er betont, wie angenehm es ſei, „wenn man bei Beſehung der Gemälde ſelbſt eine Anzeige der vornehmſten mit einer kurzen Beurteilung vor ſich hat“, hierzu zu voluminös, zu umſtändlich, zu wenig unter praktiſchen Geſichtspunkten für den unmittelbaren Gebrauch angeordnet. Da das Perſonen- und Sachregiſter erſt dem dritten Bande angehängt iſt, war er mehr für die häusliche Lektüre geeignet — ähnlich wie für den modernen Italienfahrer etwa Burckhardts berühmter „Cicerone“, den der Kunſtfreund am meiſten mit Erfolg benutzt, bevor er an die Originale, die er zu ſehen wünſcht, herantritt. Auch Goethe hat ſeinen Volkmann in dieſem Sinne benutzt: er informierte ſich über das, was er etwa andern Tags zu ſehen gedachte, und notierte ſich, was er noch nicht geſehen hatte, aber ſehen möchte. „So ſchön die Tage ſind, muß ich zu Hauſe bleiben und eine Pauſe in meinen Wanderungen machen“, ſo ſchreibt er, als er den Volkmann exzerpiert, um ſich auf das, was er zu ſehen gedenkt, in der Stille ſeines Hauſes vorzubereiten.

Daß die drei ſtarken Bände mit ihrem weitverzweigten Inhalt nicht durchweg auf eigener Autopſie und auf perſönlicher Kenntnis der örtlichen Verhältniſſe beruhen, iſt ſelbſtverſtändlich. Der Verfaſſer hatte während eines Aufenthaltes in Italien von anderthalb Jahren Land und Leute kennen gelernt und ſich während dieſer Zeit ſchon einen Plan entworfen, wie man eine gute Beſchreibung für den Reiſenden einrichten könnte. Immerhin war doch dieſe Zeit in Hinblick auf die Schwierigkeiten, mit denen man damals von Ort zu Ort kam, und wegen der Fülle deſſen, was in einem ſolchen Buche Aufnahme finden mußte, nur kurz bemeſſen. Der Verfaſſer mußte ſich unter dieſen Umſtänden an litterariſche Quellen halten, denn gelehrte Mitarbeiter, über die die Herausgeber moderner Reiſehandbücher in dankenswerter Weiſe verfügen können, gab es damals kaum oder nur ſelten. Das Buch iſt eine geſchickte, und, wie nicht verkannt werden darf, fleißige Kompilation, zu der als Korrektiv die ſchätzenswerte perſönliche Anſchauung eines auf Reiſen bewanderten gewiſſenhaften Gelehrten hinzutritt. Wertvoll iſt es, daß Volkmann ſehr peinlich in der Angabe ſeiner Quellen iſt. In dem „Vorbericht des Herausgebers“ gibt er einen Überblick über die vorhandene, namentlich ausländiſche Litteratur. Die Hauptgrundlage bildet ihm das 1768 in acht Bänden erſchienene Werk »Voyage d’un Français en Italie« des berühmten franzöſiſchen Aſtronomen de Lalande. „Man findet in dieſem Werke einen aufmerkſamen Reiſenden, der ſich um alles bekümmert und das Merkwürdigſte mit einem Fleiße und einer Ordnung aufzeichnet, dergleichen man ſich von wenig Franzoſen, am wenigſten aber von einem tiefſinnigen Mathematiker vermuten kann.“ Dieſes ſei unſtreitig die beſte Beſchreibung, die man bisher von Italien gehabt; ihren Plan und ihre Anordnung hat Volkmann beibehalten. Er hat das franzöſiſche Werk „teils frei überſetzt, teils viele Dinge, die einem Franzoſen wichtiger ſind als einem Teutſchen, herausgelaſſen, teils andere hinzugefügt, die er angenehm und nützlich zu ſein geglaubt.“ „Da die Beſehung der Werke der Kunſt und vorzüglich der Gemälde bei den meiſten eine Haupturſache der Reiſe nach Italien iſt, ſo haben wir uns auch am ausführlichſten dabei aufgehalten, obgleich ſehr viele merkwürdige Stücke zu Vermeidung einer gar zu trocknen Weitläuftigkeit übergangen ſind. Herr Lalande hat bei der Ausarbeitung ſeines Buches das Manuſkript des Abts Gougenot, welcher ſelbſt Kenner iſt, und die Gemälde in Geſellſchaft des berühmten Malers Greuze beſehen hat, zu gebrauchen Gelegenheit gehabt. Das Urteil von zween in der Kunſt erfahrenen Männern muß den Liebhabern nicht anders als angenehm ſein. Wir haben dieſe Urteile meiſtens beibehalten, ſie jedoch an vielen Stellen abgekürzt: auch zuweilen die Meinung von Cochin (gemeint iſt Charles Nicolas Cochins „Voyage d’Italie ou recueil de notes sur les ouvrages d’architecture, de peinture et de sculpture“, Paris 1758) hinzugeſetzt, jedoch nicht ſo häufig, weil Cochin die Sachen zu flüchtig angeſehen und beurteilt hat. Rom iſt weitläuftiger abgehandelt, weil es der Mittelpunkt aller Merkwürdigkeiten Italiens iſt, wo ſich Reiſende am längſten aufhalten, und worauf ſie ihre Aufmerkſamkeit beſonders zu richten haben. . .“ Das in der Einleitung, die ſich mit der Schönheit des Landes, mit der Schilderung der Sitten, den politiſchen Zuſtänden, mit Kunſt und Wiſſenſchaft, Muſik, Theater, der Sprache, mit dem Münzweſen und den Verkehrseinrichtungen befaßt, enthaltene kurze chronologiſche Verzeichnis der Maler iſt dem 1766 erſchienenen franzöſiſchen Werke der „Description historique et critique de l’Italie“ des Abbé Richard entnommen. Goethe, der ſich, je länger er in der römiſchen Kunſtwelt weilte, deſto mehr ein in ſich begründetes, feſtes kritiſches Verſtändnis für ſeine Umgebung bildete, beklagt ſich gelegentlich einmal über Volkmanns „unzulängliche, ſchwankende Urteile“, ſowie über „jene fremden Urteiler, deßwegen denn ſeine eigenen Schätzungen gar wunderlich hervortreten“, was er mit einigen Beiſpielen belegt, wobei er aber doch Veranlaſſung nimmt, die guten Eigenſchaften Volkmanns hervorzuheben, der „ſonſt ſo aufmerkſam und als Führer nützlich genug“ iſt. Dieſe umfangreiche, den eigenen Anteil eines perſönlichen Urteils des Verfaſſers ſtark einſchränkende Benutzung franzöſiſcher Quellen, die zudem in ihrem Werthe teilweiſe nicht ganz einwandfrei ſein mögen, wird dem auffallend erſcheinen, der der Geſchichte der Kunſtwiſſenſchaft fremd gegenüberſteht. Die Kunſtwiſſenſchaft iſt eine der jüngſten hiſtoriſchen Disciplinen, eine um vieles jüngere Schweſter der klaſſiſchen Archäologie. Wer das Leben Winckelmanns verfolgt hat, der ſchon während ſeiner Dresdner Zeit das ſtarke Bedürfnis empfand, ſich in den Beſitz kunſtgeſchichtlicher Kenntniſſe und äſthetiſcher Begriffe zu ſetzen, um „Kunſtkennerſchaft“ zu erwerben, weiß, daß damals von einſchlagenden Erſcheinungen die deutſche Litteratur nichts aufwies, was irgendwie nur halbwegs brauchbar geweſen wäre. Winckelmann ſtudierte die italieniſchen Werke, beſonders die Künſtlerbiographen, Vaſari an ihrer Spitze, er exzerpierte vornehmlich die franzöſiſche und engliſche Kunſtlitteratur (u. a. Richardſons 1728 ins Franzöſiſche überſetzte, von Rutgers durch Beiträge vermehrte Werk über die berühmteſten Kunſtwerke Italiens), denn die Franzoſen und Engländer hatten ſich mit wirklichem Kunſtverſtändnis wie der antiken, ſo auch der neueren Kunſt (Richardſon beſonders Raffael) zugewandt, ja ſie waren ſogar, wie Roger de Piles in ſeiner berüchtigten balance des peintres bemüht geweſen, für ihre Bewertung eine greifbare Form in Zahlen zu finden. Es iſt in der Tat ein Verdienſt der Franzoſen, das Verſtändnis für künſtleriſche Dinge auch der Laienwelt erſchloſſen und ihr die Anweiſung gegeben zu haben, mit ihren eigenen Augen und nicht durch die Brille Anderer Kunſtwerke zu ſehen. Beinahe um hundert Jahre waren ſie in dieſen Dingen den Deutſchen voraus geeilt. Nach Nicolas Pouſſin ſoll Roland Fréart de Chambray der erſte geweſen ſein, der in ſeiner 1672 erſchienenen „Idee der Vollkommenheit der Malerei“ die Prinzipien der Malerei an vier Gemälden Raffaels erläuterte[5]). Niemand hat dieſes offenkundige Übergewicht der franzöſiſchen Litteratur mehr empfunden als Volkmann ſelbſt. Er war es, der, während er die Herausgabe der „Hiſtoriſch-kritiſchen Nachrichten über Italien“ vorbereitete, das Bedürfnis hatte nach einer in deutſcher Sprache geſchriebenen Geſchichte der berühmteſten Maler und deshalb Argensvilles bekanntes Werk über das Leben der Maler überſetzte, in deſſen Vorrede er darauf hinweiſt, daß ſeit dem Jahre 1710, wo Roger de Piles „Leben der Maler“ in ſpärlichen Auszügen in deutſcher Sprache erſchienen war, „ſich kein Teutſcher in dieſes Feld gewagt: da man hingegen ganze Sammlungen von Malerbüchern anderer Nationen machen kann.“ Eine gewiſſe Wendung zum Beſſern trat erſt mit dem Erſcheinen von Winckelmanns Geſchichte der Kunſt des Altertums (1764) ein, ein Werk, das für die Geſchichte der Kunſt überhaupt grundlegend wurde, obwohl die künſtleriſchen Erzeugniſſe der modernen Zeit meiſt nur als erläuternde Parallelerſcheinungen für die Antike betrachtet werden. Für Volkmann iſt indeſſen Winckelmann nur das, was er für alle Zeitgenoſſen war: der berühmte Antiquar, der von den Altertümern „gleichſam ein neues Licht zur Betrachtung derſelben anzündete“. Die Geſchichte der modernen Kunſt blieb vorläufig noch Eigentum der Franzoſen. Das erſte deutſche Werk, in dem der Verſuch gemacht wurde, unter dem Einfluß der Winckelmannſchen Kunſtgeſchichte auch die neuere Kunſt zu betrachten, Friedrich Wilhelm Baſilius von Ramdohrs dreibändige kunſtperiegetiſche Arbeit „Über Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunſt“ erſchien im Jahre 1787, gerade zu dem Zeitpunkt, da Goethe auf römiſchem Boden weilte. Er wies es aber mit ſcharfen Worten von der Hand: es ſei ein deutſches Produkt und, was ſchlimmer ſei, eines deutſchen Kavaliers. Vernichtender konnte er ſich über die deutſche Gelehrſamkeit nicht ausſprechen.

An der Hand der vorſtehend erwähnten Tatſachen wird es uns leichter werden, einen Standpunkt zu Volkmanns Werk zu gewinnen. Goethe nennt es „trocken“. Der Verfaſſer muß einen ſolchen Vorwurf wohl vorausgeſehen haben, denn über den Charakter ſeiner Arbeit ſpricht er ſich in dieſem Sinne ſelbſt aus: „Es iſt nicht zu läugnen, daß die Anzeige ſo vieler Gemälde einem Leſer, wenn er nicht auf der Stelle oder kein Liebhaber iſt, trocken vorkommen muß“. Über die wirklichen Schwächen des Buches, den Mangel an hiſtoriſchem Blick für die ältere Zeit der Renaiſſancekunſt, die dadurch bedingte Einſeitigkeit des Urteils, die ſchiefen äſthetiſchen Einſchätzungen dieſer künſtleriſchen Erzeugniſſe hören wir bei Goethe keine Klage. Kam er doch ſelbſt als Lernender nach Italien, der ebenſo wie andere in einſeitigen Anſchauungen und mangelhaften geſchichtlichen Vorausſetzungen befangen war. Die ſachlichen Irrtümer ſind ihm bei der Benutzung des Buches nicht entgangen. Was aber jene Schwächen anlangt, ſo darf man nicht vergeſſen, daß ſie bei dem Verfaſſer weniger in dem perſönlichen Mangel ſeiner Kenntniſſe und ſeiner Urteilsfähigkeit begründet waren, als auf den geſchichtlichen Anſchauungen der ganzen Zeit beruhten, die für die Erkenntnis der Kunſt des klaſſiſchen Altertums eben eine durchgreifende Läuterung durchmachte, aber für die Renaiſſancekunſt in ihrer zeitlichen Umgrenzung nur ein beſchränktes Verſtändnis beſaß. Winckelmanns Forſchungen hat Volkmann allenthalben gewiſſenhaft benutzt, „ſeine Worte ſind die ſchönſte Beſchreibung“, bemerkt er bei der Beſprechung des Antinous im Belvedere, „die meiſterhafte Beſchreibung des Laokoon bei Winckelmann mag wieder ſtatt aller andern Nachrichten dienen“ und beim Apollo vom Belvedere bemerkt er, „ſeine Beſchreibung iſt zu ſchön, als daß der Liebhaber ſie nicht mit Vergnügen in Rom gegen das Original halten ſollte“. Dasſelbe gilt vom Torſo des Belvedere und andern berühmten Antiken — man ſieht, er fußt durchaus nicht einſeitig auf ſeinen franzöſiſchen Vorlagen, ſondern hält ſich an deutſche Quellen, wo er ſie haben kann. Leider war das aber Winckelmann allein!

Der zweite Band des Werkes, der eine Beſchreibung der Stadt nach den Regionen enthält, dann vom Papſte, den Kardinälen, von den Kongregationen, den Gerichtshöfen, dem Konklave, den kirchlichen Bräuchen, den Sitten der Römer, von den Schauſpielen, dem Karneval, den Pferderennen, den Einkünften des päpſtlichen Hofes, von Handel, Wiſſenſchaft und Künſten — welch vielſeitiges Bild! — handelt, um mit einer Abhandlung über das Klima und die Umgebung von Rom zu ſchließen, all dieſe Summe von Betrachtungen und Erzählungen vereinigt ſich zu einem Kulturbild, an dem die Zeit bis auf den heutigen Tag wenig geändert hat und das man immer noch mit Genuß leſen wird, wenn man ſich in den Geiſt des achtzehnten Jahrhunderts zurück zu verſetzen vermag. Nicht unintereſſant war die Beobachtung, daß manche der Zeitungsberichte, die von dem zur Wahl Papſt Pius X. im Sommer 1903 führenden Konklave und ſeinen Einrichtungen erzählten, freilich ohne die Quelle zu nennen, auf Volkmanns Mitteilungen über das Konklave und die Papſtwahl fußten.

Volkmanns Buch, das im Jahre 1773 in einer holländiſchen Überſetzung erſchien — ein Zeichen für ſeine Brauchbarkeit — iſt auf der Reiſe von vielen Hunderten im Laufe der Jahre benutzt, vielleicht mehr noch in der Heimat als Vorbereitung für die Italienfahrt geleſen worden. Der beſte Beweis hierfür iſt das Erſcheinen von kritiſchen Nachträgen von fremder Hand, ſowie das einer neuen und verbeſſerten Auflage. Dieſer merkwürdige Nachtrag — vielleicht ein Unikum in der Litteratur —, dürfte allerdings ſchwerlich Anklang gefunden haben und iſt infolgedeſſen auch wenig bekannt geworden. In den Jahren

1777 und 1778 gab Johann Bernoulli (geb. 1744 zu Baſel, geſt. 1807 als königlicher Aſtronom in Berlin, wohin er 1764 berufen worden war) in zwei Bänden einen ſolchen Nachtrag bei demſelben Verleger in Leipzig (Caſpar Fritſch) wie Volkmann heraus: „Zuſätze zu den neueſten Reiſebeſchreibungen von Italien nach der in Herrn D. J. J. Volkmanns hiſtoriſch kritiſchen Nachrichten angenommenen Anordnung zuſammengetragen und als Anmerkungen zu dieſem Werke, ſamt neuen Nachrichten von Sardinien, Malta, Sizilien und Großgriechenland“ — eine beneidenswerte Lektüre für den, der den Mut fand, ſich durch dieſen Wuſt einzelner Notizen hindurchzuarbeiten. Man denke, daß hier auf 1438 Druckſeiten zu dem Volkmannſchen Buche Seite für Seite Verbeſſerungen, Berichtigungen, Ausführungen, Litteraturangaben, Nachträge gegeben werden — ein gutgemeinter Verſuch, als Lektüre aber ungenießbar, als ſelbſtändiges Buch undenkbar, als Kommentar zum Volkmann nur mit dieſem zu verwenden — der Reiſende war da wohl nicht zu beneiden, der mit fünf ſolchen ſtarken Bänden ſeine Fahrt nach Italien antrat! Dieſen Umſtand ſcheint auch der Verfaſſer im Intereſſe des reiſenden Publikums als einen Nachteil der voluminöſen Bände des Volkmannſchen wie ſeines eigenen Werkes empfunden zu haben, denn er ſpricht den Wunſch aus, bei der nächſten vollſtändigen Beſchreibung von Italien möge man nicht alle Materien durcheinander mengen, da es unbequem ſei, z. B. beim Beſuch von Gemäldeſammlungen die ganze Geſchichte des Landes in einem dicken Bande in der Taſche zu tragen. Deshalb empfehle es ſich, jedem Fache einen oder mehrere und nicht ſo dicke Bände zu widmen. Goethe ſcheint Bernoulli nicht gekannt, wenigſtens nicht benutzt zu haben. Intereſſant iſt aber das Erſcheinen ſolcher Nachträge, weil ſie von der Wertſchätzung und Beliebtheit des „guten, trocknen“ Volkmann beredtes Zeugnis ablegen, ja auch für die damalige Zeit die Unmöglichkeit beweiſen, an Stelle des erprobten Werkes etwas vollſtändig Neues treten zu laſſen. Trotz der kritiſchen Maßregelung durfte Volkmann mit dieſem Beweis des Wohlwollens zufrieden ſein, wie er ihn auch beim Erſcheinen der unmittelbar nachfolgenden neuen Auflage ſeines Werkes dankbar anerkannt hat. Dieſe „zweyte viel vermehrte und durchgehends verbeſſerte Auflage“ erſchien in Leipzig 1777. Sie muß gleichzeitig mit dem erſten Bande von Bernoulli erſchienen ſein, und die Verfaſſer haben offenbar von ihrer Arbeit Kenntnis gehabt, da ſie ſich in der Vorrede aufeinander beziehen; wahrſcheinlich hat Volkmann die Bernoulliſchen Nachträge im Manuſkript vorher benutzt.

Abgeſehen von den ſachlichen Beiträgen und Verbeſſerungen, die Bernoulli verdankt wurden, iſt auch ſein Wunſch wegen der Dickleibigkeit der Volkmannſchen Bände berückſichtigt worden: die Bände der neuen Auflage ſind „zu mehrerer Bequemlichkeit und um das Buch an jedem Orte bey ſich führen zu können“, jeder in zwei Abteilungen zerlegt, ſo daß das Werk nunmehr in ſechs Bände gebunden werden konnte. Goethe hat indeſſen die aus Knebels Beſitz ſtammende erſte Auflage, nicht die zweite bei ſich geführt, weshalb ſich auch die auf den nachfolgenden Blättern aus Volkmann entnommenen Zitate auf die erſte Auflage beziehen.⁶)

Die neuere und neueſte Kritik hat ſich über das Volkmannſche Werk ſehr ungünſtig geäußert.⁷) Man hat ihm ſeine Unrichtigkeiten nachgerechnet und wirft ihm geiſtloſe, monotone Kompilation, Mangel an Einheitlichkeit und dergleichen vor, Vorwürfe, die teilweiſe auf Wahrheit beruhen, teilweiſe auch Tatſachen ſind, zu denen ſich der Verfaſſer offen ſelbſt bekennt. Und trotzdem iſt dieſe Kritik ungerecht. Wer das Werk in dem, was es zu bedeuten hatte, verſtehen will, muß es als ein Erzeugnis ſeiner Zeit beurteilen und darf nicht vergeſſen, daß ſich ſeit jenen hundertundvierzig Jahren in unſeren Anſchauungen und in unſerem Wiſſen eine vollſtändige Wandlung vollzogen hat, daß die damalige Zeit andere Bedürfniſſe kannte und daß wir modernen Menſchen an ein Reiſehandbuch andere Anforderungen ſtellen, die wiederum zu erfüllen nicht möglich wäre, wenn für uns die Bedingungen zu reiſen nicht ganz anders lägen als damals. Für das Volkmannſche Buch, aus dem man, wie man offen geſtehen ſollte, für die Kulturverhältniſſe Italiens zur Zeit Goethes ſehr viel noch lernen kann, ſpricht eine bedeutſame, nicht zu unterſchätzende Tatſache: es hat dem Bedürfnis ſeiner Zeit genügt, es hat in einem ganz hervorragenden Maße dazu beigetragen, in dem damaligen Geſchlechte das Intereſſe an Italien, am Lande, an ſeiner Kunſt, an ſeiner ſonſtigen nationalen Art zu ſchärfen, es hat Hunderte durch das Land geleitet und mit Zufriedenheit über ſeine Brauchbarkeit erfüllt. Von Goethes italieniſcher Reiſe, auch in ihrer litterariſchen Geſtalt, iſt es untrennbar — eine ehrwürdige Tatſache, die unſerem Urteil die Schärfe vernichtender Kritik nehmen ſollte.

Rom und die Römer.

„Da wo ich in meinem Leben
das erſte Mal unbedingt glücklich war!“

Dieſe in einem Brief an Herder enthaltenen Worte Goethes ſtehen als leuchtendes Motto über der Geſchichte ſeines römiſchen Aufenthaltes. Sie klingen bedeutſam und ſchwerwiegend genug, wenn man an die von einem gnädigen Schickſal getragene und von dem Willen und der Tatkraft der eigenen Perſon beſtimmte Vergangenheit des Dichters zurückblickt. Was ihm zur Befriedigung des mächtigen Dranges, der ſein Inneres erfüllte, gefehlt hatte, das konnte ihm die gebundene Exiſtenz am Hofe ſeines Herzogs ebenſowenig gewähren, wie er innerhalb dieſes beſchränkten Lebens vermöge ſeines Genies, ſeiner Arbeitſamkeit und ſeines durchdringenden Verſtandes die Eindrücke hätte erſetzen können, die die weite Welt mit ſich brachte und die nur durch perſönliche Erfahrungen ſich gewinnen laſſen. In dieſem großen und einzigartigen Menſchenleben, das ſich in Goethe verkörpert, konnte nur eines den Höhepunkt der irdiſchen Laufbahn bedeuten: eine Reiſe nach der Hauptſtadt der Welt. Und Herders Gattin hatte mit ihrem feinen Blick recht, wenn ſie nach Goethes Rückkehr aus Italien an ihren Gatten nach dem Süden ſchreibt: „Goethe gedeiht am beſten in Rom“. Wenn wir aber den Gründen nachgehen, die dem römiſchen Aufenthalt eine ſo epochemachende Stellung im Leben und in der Entwicklung des Dichters anweiſen, ſo haben wir weniger nach der objektiven, günſtigen Fügung zu fragen, obſchon dieſe auch teilweiſe ſein eignes Werk, dabei aber doch durch eine Reihe äußerer Momente bedingt war, als vor allem die ſubjektive Art zu betonen, die tief in Goethes Charakter und in ſeiner Lebensauffaſſung begründet lag. Trotz der Enge der Verhältniſſe, aus der er herauskam, und trotz der Beſchränktheit des Blickes, in der ſeine Umgebung befangen war,

war er Kosmopolit, wie ſeine Zeit nur wenig gekannt hat. Die tiefe Sehnſucht, die er ſeit ſeinen Jugendjahren für Italien in dem Herzen trug, war nicht nur ein Ergebnis ſeiner Erziehung, ſondern ſie entſprach auch dem heiligen Bedürfnis, durch perſönliche Wahrnehmungen die geiſtigen Faktoren zu ergründen, die mit zu den Grundelementen der Bildung des deutſchen Volkes gehören. Sein Blick war ſtets aufs Weite gerichtet, und dieſer Fauſtiſche Grundzug hat ihm die bewunderungswürdige Vielſeitigkeit der Anſchauung ermöglicht. Rom war aber nicht nur die Hauptſtadt, ſondern die Hochſchule der Welt. Und Goethe hat die Eindrücke, die er hier empfing, deshalb ſo wunderbar mit ſeiner Perſon verſchmolzen, weil er die außerordentliche Gabe beſaß, ſich den veränderten ländlichen und örtlichen Verhältniſſen anzupaſſen und ſoviel Herr über ſich ſelbſt zu ſein, daß er unter dem Himmel Italiens ebenſo wie im grauen Norden, wo ſeine Heimat war, die natürlichen Lebensbedingungen ſeiner Exiſtenz gegeben ſah.

Die Frau von Maintenon hat einſt einer jungen Dame, die ſie um Rat bat, wie man in einem Lande, in dem man zu leben wünſche, glücklich ſein und ſich behaglich einrichten könne, geantwortet: »Établissez-vous y, comme si vous aviez l'intention d'y demeurer toujours«. Niemand konnte von dem praktiſchen Wert einer ſolchen Lebensphiloſophie mehr durchdrungen ſein als Goethe. Bezeichnend hierfür iſt der grundſätzliche Unterſchied zwiſchen der Art, wie er ſich in Rom einrichtete und ſein Leben geſtaltete und wie Herder die Dinge daſelbſt anſah — freilich wenn wir gerecht urteilen wollen, ſeiner geſellſchaftlichen und amtlichen Stellung gemäß und unter dem Drucke einer verbitterten Stimmung anſehen mußte. Aber ziehen wir das Ergebnis aus ſeinem römiſchen Aufenthalt, ſo klingt doch eine ſtarke Enttäuſchung aus ihm heraus: „O wie manches iſt anders in der Wirklichkeit als in der Idee und Hoffnung". Rom erſchlaffe die Geiſter, ſo äußert er ſich einmal, „wie man ſelbſt an den meiſten hieſigen Künſtlern ſiehet; viel mehr einen bloßen Gelehrten"; es bleibe auch für ihn ein Grabmal des Altertums, aus dem er ſich allmählich herauswünſche. Und Ende des Jahres 1788 ſchreibt er aus der ewigen Stadt an Goethe: „ich aber bin nach Rom gereiſt, um ein echter Deutſcher zu werden, und wenn ich könnte, würde ich eine neue Irruption germaniſcher Völker in dies Land, zumal nach Rom veranlaſſen. Die Italiener ſollten mir dienen, und in Rom wollte ich inſonderheit werben". Das Geheimnis dagegen, warum Goethe ſich im Süden ſo unendlich wohl befunden und Land und Leute ſo genoſſen habe, wie es ihm unmöglich geweſen ſei, ſpricht Herder offen einmal in einem Brief an ſeine Gattin aus: „Goethe hat gut reden; alle ſeine Ratſchläge in Anſehung Roms taugen nicht; er hat wie ein Künſtlerburſche hier gelebet“. Und an Goethe ſelbſt ſchreibt er in einer merkwürdig richtigen Selbſterkenntnis: „Mit Dir wars in Allem anders, weil Du ein artifex biſt, und mich freuets, daß Du Deinem Beruf treu bleibſt und dort Dein Werk fortſetzeſt. Wenn ich aus Italien komme, will ich mir von Dir erzählen laſſen, was Du geſehen haſt und ich hätte sehend ſehen ſollen, und meinen Mund dazu nicht auftun“, was in einem ähnlichen Sinne Herzogin Anna Amalia in einem Brief an Goethe aus Neapel (7. Sept. 1789) mit der Bemerkung beſtätigt: „Ich bin überzeugt, daß Herder vielleicht jezt mehr Italien genießt als da er wirklich im beſitz des ſchönen landes war“.

Schon äußerlich zeigte Goethe, daß er den Sitten des Landes ſich anbequemen wollte. So wie ihn Tiſchbein gemalt hat, in dem weiten, faltigen Mantel, der ſeine Glieder umhüllt, mit dem breitkrämpigen Hut, der vor der Sonne ſchützt, war er Römer geworden, nicht nur um ſein Inkognito zu verſtärken, ſondern weil dieſe Umkleidung für ihn zum behaglichen Gefühl wurde. Hierzu kam aber der abſichtliche Bruch mit allen geſellſchaftlichen Pflichten, die ihm zu Hauſe das Leben oft beſchwerlich, ja unerträglich machten. Er wollte frei ſein, frei in ſeinen Bewegungen, in Handel und Wandel, ledig aller Rückſichten auf ſeinen Namen und auf die hohe Meinung, die ſeine geſellſchaftliche Stellung am Hofe eines deutſchen Fürſten mit ſich brachten. So ſeinen römiſchen Aufenthalt einzurichten, ſo die Stadt mit allen Herrlichkeiten an Natur und Kunſt genießend in ſich aufzunehmen, war ihm Bedürfnis und Gebot ſeiner Lebensweisheit. Hat ihn jemand in dieſer Auffaſſung unterſtützt, ſo war es der Künſtler, der ſchon in den erſten Tagen ihn unter ſeine Fittiche nahm und ihn in die Welt ſeiner Sehnſucht als Kenner einführte: Tiſchbein. Welcher Epigone unſerer Zeit hätte nicht, falls ihm das Glück nach dieſer Seite hin hold geweſen iſt, die Erfahrung an ſich ſelbſt gemacht, daß ein ſcharf beobachtendes Künſtlerauge ihm einen unvergleichlich tieferen Einblick in Natur und Kunſt eröffnet als es das eigene beſchränktere Sehvermögen zu tun vermag? Wir wiſſen, wie dankbar Goethe Tiſchbein für dieſe Wohltat geweſen iſt und wie der Widerhall ſeines Dankes aus ſeinen Briefen herausklingt. „So viel kann ich Ihnen ſagen“, ſchreibt die Herzogin Anna Amalia an Merck (25. Febr. 1787), „daß er ſehr wohl iſt und ſich da (in Rom) wie einheimiſch findet; er gehet faſt mit keinem andern

Menſchen als mit dem jungen Tiſchbein um. Wenig Menſchen gibts und wird es geben, die Rom auf eine ſolche Weiſe ſehen und ſtudieren wie er“. Der große Vorteil lag darin, daß Tiſchbein nicht nur mit den örtlichen Verhältniſſen vertraut war, ſondern, daß Goethe dem Fremdenſchwarm entgehen konnte, der dem Ankömmling, der in Muße die großen Eindrücke auf ſich wirken laſſen wollte, unter Umſtänden ſehr unangenehm werden konnte, da, wie Moritz erzählt, unter den Fremden eine große Geſelligkeit herrſchte und alle gewiſſermaßen durch einen gemeinſchaftlichen Zweck verbunden waren, jeden Moment ihres römiſchen Aufenthalts zu ihrer Vervollkommnung zu nützen und ihren Sinn für das Große und Schöne in der Kunſt zu erhöhen und zu verfeinern. Ein ſolcher Kreis wäre nichts für Filippo Möller geweſen.

Was zum Verſtändnis der römiſchen Zuſtände, ſo wie ſie Goethe kennen gelernt hat, beiträgt, mag nachſtehend in Kürze dargelegt werden. Wir wollen zunächſt verſuchen, ganz unabhängig von der Perſon des Dichters uns ein Bild von der Stadt und ihren Einwohnern zu machen, vorläufig ohne Rückſicht auf ihre topographiſchen Eigentümlichkeiten, ihre Anlagen und ihre Baudenkmäler aus alter und neuer Zeit, ſondern vielmehr in Hinblick auf ihre ſozialen Verhältniſſe und das Lokalkolorit, in dem Römer und Römerinnen jener Zeit unſeren Blicken erſcheinen. Die Zahlen, die ſich hierbei uns darbieten, haben vielleicht nicht den Wert, den ſtatiſtiſche Unterſuchungen heutigen Tages beſitzen. Immerhin ermöglichen ſie, mögen ſie teilweiſe auch im einzelnen mehr auf Schätzungswerten als auf wirklichen Erhebungen beruhen, ungefähr ein Urteil über die Stadt und über den Charakter der Bevölkerung am Vorabende der welterſchütternden Ereigniſſe der franzöſiſchen Revolution, — für unſern Zweck eine Art Hintergrund, von dem ſich Goethe und ſeine Darſtellung der italieniſchen Reiſe wie die Staffage in einem Landſchaftsgemälde abhebt.

Die Einwohnerzahl Roms wird bei einem Umfang der Stadt (innerhalb der Mauer) von etwa fünfzehnundeinhalb italieniſchen Meilen, in runder Summe auf 170000 Seelen angegeben (im Jahre 1901 betrug die Einwohnerzahl 425000 Seelen). Eine genauere Statiſtik gibt Levesques für den Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren von 1763 bis 1787 an, deren Anfangs- und Endzahlen hier mitgeteilt werden mögen. Für das Jahr 1763 beliefen ſich die Geburten auf die Zahl von 4893, die Todesfälle auf 5962, die Summe der Einwohner auf 156449, für das Jahr 1787 dagegen zählte man 5125 Geburten, 7014 Todesfälle, während ſich die Geſamtſumme der Bewohner auf 164595 belief. Auffallend iſt hierbei, daß die Todesfälle bedeutend die Geburten überwiegen, denn der Jahresdurchſchnitt ergibt 6926 Todesfälle bei 5165 Geburten, Zahlen, die durch den eheloſen Stand der Geiſtlichkeit und viele anſteckende Krankheiten erklärt, die aber auch wieder durch den Zuzug von auswärts ausgeglichen werden, da nicht nur zahlreiche Fremde nach Rom kamen, ſondern ebenſoviel Geiſtliche, die von Würden und Pfründen angezogen wurden. In der Geſamtzahl der Einwohner ſind die Auswärtigen, mögen ſie Studierende oder Künſtler ſein, überhaupt alle Fremden inbegriffen, die ſich während der Faſtenzeit, alſo in den Wochen in Rom aufhielten, wo wegen der großen kirchlichen Feierlichkeiten der Fremdenandrang am größten zu ſein pflegt. Dieſer Zeitpunkt wurde von den Pfarrern der einzelnen Kirchſpiele gewählt, um den ſogenannten Status animarum feſtzuſtellen, d. h. in jedem Hauſe alle Bewohner aufzuſchreiben und die beſonders zu vermerken, die ihren Oſterpflichten genügt und kommuniziert hatten. Wir ſahen, daß Goethe mit mehreren ſeiner Genoſſen in dieſem „Status“ als „Proteſtante“ verzeichnet wurde. Auch über die Zahl der Klöſter und Geiſtlichen beſitzen wir aus jenen Jahren Angaben, die zuverläſſig zu ſein ſcheinen. Die Stadt war hiernach in 82 Parochien geteilt, von denen 36 von Mönchsklöſtern verwaltet wurden. Die Zahl der regulierten Mönchsklöſter betrug im Jahre 1788 232 mit 3134 Mönchen, die der Nonnenklöſter mit Ausſchluß der Konſervatorien (Erziehungsinſtituten für Unbemittelte) 47 mit 1466 Nonnen, die der nichtregulierten Prieſter 2829, ſo daß ſich die Geſamtzahl der Mönche, Nonnen und Prieſter auf 7429 Köpfe beläuft, eine Summe, in der indeſſen die Beſitzer geiſtlicher Pfründen, die Prälaten und Biſchöfe, nicht eingerechnet ſind. Auf Grund dieſer Zahlen wird berechnet, daß im Durchſchnitt auf je hundert Einwohner 2 Mönche, 1 Nonne und 2 Prieſter kommen, doch vergrößert ſich dieſer Prozentſatz erheblich, wenn man die Inſaſſen der geiſtlichen Erziehungsinſtitute noch hinzurechnet[8]).

In der oben angegebenen Einwohnerzahl waren etwa zehntauſend (nach Angabe des venezianiſchen Geſandten vom Oktober 1792 elf- bis zwölftauſend) Juden mit inbegriffen. Sie waren in ihren Wohnungen auf den unter Pius V. vollendeten Ghetto verwieſen, jenes abſcheuliche, ſchmutzige, ſeit den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts vom Boden verſchwundene Quartier, das ſich an der Flußniederung vom Marcellustheater und der Brücke der Tiberinſel bis zu der durch den Schutt des Balbustheaters gebildeten Bodenerhöhung, die den Palaſt der Cenci trägt, hinzog und mit Ringmauern und fünf Toren verſehen war.

Das Abzeichen der römiſchen Juden, zu deſſen Tragen ſie verpflichtet waren, war ein gelber Hut für die Männer, für die Frauen ein ähnlicher Schleier. Jeden Sabbath mußten ſie nach einer Verordnung Gregors XIII. (1584) eine Deputation in die unmittelbar am Ghetto gelegene Kirche Sant Angelo in Peſcheria zur Anhörung einer Bekehrungspredigt abordnen. Es wird erzählt, daß ſie hier „qualenvolle Stunden" zubringen, ſich allerdings auch „ſo gut wie möglich die Ohren mit Baumwolle verſtopfen". Sie galten für unruhige und unter Umſtänden gefährliche Elemente, die der venezianiſche Geſandte mit ſehr mißtrauiſchen Blicken betrachtete. Pius VI. hatte alle ſtrengen Edikte ſeiner Vorgänger gegen ſie erneuert. Im Januar 1793 war der römiſche Pöbel ſo aufgebracht gegen ſie, daß er den Ghetto anzünden wollte und ſich mit Reisbunden und Pechfackeln verſehen nach dem Vatikan begab, um ſich zu ſeinem Vorhaben den päpſtlichen Segen zu erbitten. Die Kardinäle Antonelli und Campanelli redeten ab, ſolche Grauſamkeiten auszuüben. So berichtet der Kardinal Herzan an den Wiener Hof.

Über die Zahl der Fremden, die ſich in Rom dauernd niedergelaſſen hatten, fehlen Angaben. Von den Deutſchen waren Künſtler, Gelehrte und auch Handwerker anſäſſig oder ſie hielten ſich ihrer Studien und um des Erwerbes willen Jahre lang in Rom auf. Hübſch klingt das kleine Erlebnis, das Moritz erzählt. Da es unter den Handwerksleuten ſo viele Deutſche gebe, ſo ſchallten einem die Töne der deutſchen Sprache beſtändig in den Ohren. Ganz ſonderbar habe es ihm aber doch geklungen, als er das erſtemal vor einem offenen Schuſterladen vorbeigegangen ſei und das Lied „Es ritten drei Reuter zum Tore hinaus" im oberdeutſchen Dialekt von den Geſellen habe intonieren hören. Heutigen Tages iſt es bekanntlich nicht anders, und wer als Deutſcher etwa um die Oſterzeit durch den Corſo wandert, könnte ab und zu im Zweifel ſein, ob er ſich in der Hauptſtadt Italiens befindet, ſo viel kann er die vertrauten Laute ſeiner Mutterſprache hören.

Die Bedeutung des geiſtlichen Standes für Rom und römiſches Leben während der päpſtlichen Herrſchaft braucht hier nicht geſchildert zu werden. „Das Theater der römiſchen Welt", ſo äußert ſich einmal Herder in einem Briefe an den Herzog (29. Nov. 1788) „ſei an ſich ſchon auf eine Zeit das Sehenswürdigſte, was ſich denken laſſe; es ſei der Hof eines Kloſters, in welches Fäden aus der ganzen chriſtlichen Welt gehen und das ſich noch auf dem Felſen dünke, den die Pforten der Hölle nie überwältigen ſollen." Aus zahlreichen unverdächtigen, keineswegs tendenziös gefärbten Berichten geht hervor, daß der geiſtliche Stand, mochte er nun aus Ordensleuten oder Weltgeiſtlichen beſtehen, ſich keiner großen Sympathien ſeitens der Einwohner erfreute und daß ſich das moraliſche Niveau der Kleriker nicht auf der Höhe bewegte, die der Ruf der Frömmigkeit von ihnen erwarten ließ. Die Klagen hierüber ſind alt und haben ſich ſchon bei Boccaccio zu einer ſtark ſatiriſchen Form verdichtet, allerdings hauptſächlich mit Rückſicht auf die florentiniſchen Zuſtände. In Rom ſtand es aber mit der Moral und der Wahrung der geiſtlichen Würde nicht beſſer. Die Schilderung, die Philipp Moritz von der Familie entwirft, bei der er auf der Via Borgognona in einem Hauſe wohnte, das zu einem Kloſter gehörte, iſt für die damalige Zeit ſehr bezeichnend. Das Haus, ſo führt er aus, ſei eine wahre Hütte des Friedens, die eine kleine frohe und glückliche Familie in ſich ſchließe: eine Mutter mit zwei Töchtern, die ihrer Arbeit mit Waſchen und Nähen nachgehen, ein Sohn, der Sekretär bei dem Getreideweſen ſei; eine dritte Tochter ſei verheiratet. Ein paar kleinen Familienfeſten habe er dort beigewohnt, die wirklich patriarchaliſch geweſen ſeien; auch ein Prieſter aus Subiaco ſei dabei geweſen, der auch aus dem Hauſe ſtamme, hier alſo die Tage ſeiner Kindheit verlebt habe. Sonſt aber, ſo fährt er fort, dürfe kein Pfaffe und kein Mönch dies ſittſame Haus betreten. Die Gabe werde dem geweihten Bettler in Papier gewickelt aus dem Fenſter zugeworfen, „ſein Fuß aber darf die heilige Schwelle der Unſchuld und Eintracht nicht beſchreiten“. Und an einer andern Stelle äußert er ſich dahin, daß in ehrlichen Bürgerhäuſern in Rom die Mönche nicht geduldet würden, weil ein ſolches Haus dadurch leicht in üblen Ruf komme und die Töchter ſitzen bleiben. Wer damals durch die Straßen Roms als Neuling wanderte, mochte allerdings von dem geiſtlichen Charakter der Stadt eine noch üblere Vorſtellung erhalten, als es in der Wirklichkeit der Fall war. Man begegnete da nicht nur den Ordensbrüdern und ſonſtigen Geiſtlichen, ſondern jener merkwürdigen, in den Charakter der Örtlichkeit ſich einfügenden Spezies würdiger Herren, die in einer Art Prieſtertracht, in der Tracht der Abbaten, einhergingen, aber weltlichen Standes waren und zu keinerlei Gelübden ſich verpflichtet hatten. Die Abbatenkleidung, ein ſchwarzer Rock, ein kurzer Mantel, ein kleiner Halskragen, war außerordentlich verbreitet, da es, ſie zu tragen, keiner beſonderen Erlaubnis bedurfte. Bis zu einem gewiſſen Grade hatte ſie ſich zur Stutzertracht herausgebildet, aber auch Advokaten, Prokuratoren, Notarien und Schreiber, Ärzte, Expeditionsbeamte und Gelehrte trugen ſie, und Caſanova bemerkt, dieſer Prieſterrock ſei die allgemeine Uniform, die ſelbſt der Scopatore („Feger“) ſeiner Heiligkeit trüge, um ſich dann zu Hauſe ob ſeines Koſtüms von Weib und Kind auslachen zu laſſen. Sie war übrigens, da ſie zu nichts verpflichtete, ſehr bequem und wir hören, daß ſie um dieſer Bequemlichkeit willen auch von Winckelmann angelegt wurde. Es iſt ſicher, daß dieſe Abbatenkleidung, die an ſich ein Ehrenkleid war, oft genug zu der Würde der Perſon, die ſie trug, nicht ſtimmte, und namentlich in den Augen von Fremden, die die Verhältniſſe nicht kannten, mag mancher als Geiſtlicher in Mißkredit gekommen ſein, der in ſeinen bürgerlichen Verhältniſſen die Welt und ihre Freuden zu ſchätzen wußte. Nach der ſechſten Römiſchen Elegie hatte auch Goethe ſich einſt „die geiſtliche Maske gewählet“, als er nächtlicherweile ſeine Fauſtine beſuchte.

Die ſtatiſtiſchen Zahlen, die oben über das Verhältnis der Geiſtlichkeit zu der übrigen Summe der Bewohner Roms mitgeteilt worden ſind, erſcheinen übrigens, falls ſie auf ſorgfältigen Erhebungen beruhen, keineswegs zu hoch, wenn man bedenkt, daß man ſich in der Hauptſtadt der katholiſchen Chriſtenheit befindet, und hier der geiſtliche Stand aus tauſenderlei Gründen bevorzugt und wie nirgends anders aus zahlreichen internationalen Elementen zuſammengeſetzt war. Bei dieſem ſpezifiſch-chriſtlichen Charakter und der geiſtlichen Bedeutung der Stadt, iſt es eine merkwürdige Tatſache, daß die Judenſchaft die katholiſche Geiſtlichkeit, einſchließlich der Ordensbrüder und -ſchweſtern, um mehrere tauſend Köpfe überragte! Auch den rapiden Niedergang der wirtſchaftlichen Verhältniſſe des Kirchenſtaates unter dem Pontifikat Pius VI. lediglich der „ungeheuern Menge Mönche“, überhaupt der Unproduktivität des geiſtlichen Standes in die Schuhe ſchieben, hieße die ganze Zeit verkennen. Die wirtſchaftliche Lage Roms war in dem der Revolution vorausgehenden Jahrzehnt allerdings die denkbar traurigſte. Die Gründe hierfür lagen in den politiſchen Zuſtänden, in der Unſicherheit von Gegenwart und Zukunft, in der erſchütterten Autorität des Papſttums, in der Unmöglichkeit, die Ausgaben mit den Einnahmen ſelbſt auf einer geordneten Grundlage in Einklang zu bringen. Zweifellos hat die Mißwirtſchaft der Regierung, über die die Klagen zahllos ſind, zur vollſtändigen Zerrüttung des Finanzweſens das ihrige beigetragen, und wir verſtehen Goethe, wenn er (an Karl Auguſt den 20. Januar 1787) ſchreibt: „In das neue lebendige Rom mag ich garnicht hineinſehen, um mir die Imagination nicht zu verderben. Unmöglich kann es eine ſchlechtere Adminiſtration geben.“ Zur Beurteilung dieſer Lage bietet ſich uns der einwandfreie Bericht des venezianiſchen Geſandten an den Senat ſeiner Heimat dar, in dem es (zum Schluß des Jahres 1783) heißt, daß die inneren Angelegenheiten des Kirchenſtaates ſich in der allergrößten Unordnung, einem ſtetig fortgehenden Verfalle befinden, der die Kraft und Autorität der Regierung untergrabe. Der Abgang im Staatshaushalt führe den Ruin herbei, und der päpſtliche Schatzmeiſter müſſe zu Hilfsmitteln greifen, die das Übel nur verſchlimmern. Schon habe er den Ertrag der Steuerpachtungen auf Jahre hinaus von den Pächtern vorweggenommen und zu bedrohlicher Vermehrung des Papiergeldes ſchreiten müſſen. Die Summe der ausgegebenen Zettel ſei nicht zu ermeſſen, das Aufgeld von Gold und Silber gegen Noten ſei in Permanenz getreten [9]). Dem Übel war indeſſen nicht mehr abzuhelfen. Die unerhörten franzöſiſchen Erpreſſungen, die einige Jahre ſpäter, nach dem Frieden von Tolentino (1797), dem Lande den letzten Tropfen Blut ausſogen, führten ſchließlich an der Wende des Jahrhunderts zum öffentlichen Bankerott. Sicher war der wirtſchaftliche Niedergang auch durch Mangel an Energie der Bevölkerung, durch Arbeitsſcheu und Bequemlichkeit verſchuldet worden. Es fehlte an einem produktiven Mittelſtande, Handel und Fabrikation waren kaum nennenswert. Land und Stadt waren mit Bettlern überſchwemmt, arbeitsſcheuen Subjekten, wie ſie bis auf die Gegenwart nicht ausgeſtorben ſind. Die Bauernſöhne, die ſich auf dem Lande hätten nützlich machen können, zogen das bequeme Leben in der Stadt vor, wo ſie in glänzende Livreen gekleidet wurden und die Vorzimmer der Prälaten und des hohen Adels füllten. Allerdings wurde lebhaft über die Schädlichkeit der Luft in der Campagna geklagt, und wir wiſſen, daß ihre Urbarmachung wegen der Fiebergefahr auf große Schwierigkeiten ſtößt, was aber doch letzthin und im Hinblick auf die glücklichen Zeiten im Altertum — freilich ſeit Jahrhunderten ſchon — wieder nur eine Folge des wirtſchaftlichen Niederganges der Bevölkerung war [10]).

Aber auch im übrigen hatte die päpſtliche Regierung ihre Ohnmacht gegenüber den beſtehenden Verhältniſſen, teilweiſe ſchon ſeit vielen Jahren, erklären müſſen. Die Unſicherheit auf Straßen und Plätzen, nicht nur vor den Toren und in der Campagna, hatte im Laufe der Jahre in einem erſchreckenden Maße zugenommen. Es klingt geradezu unglaublich, wenn wir hören, daß während des elfjährigen Pontifikats von Clemens XIII. (1758—1769) die Zahl der im Kirchenſtaate begangenen Morde und Totſchläge 12000 [11]) betragen hatte — und ſeitdem war nicht im mindeſten eine Beſſerung der Sicherheit zu verzeichnen, ein Zuſtand, für den man in einem chriſtlichen Kulturſtaate keine Worte findet. Altem Brauche gemäß waren Kirchen, Klöſter und die Paläſte der Kardinäle Freiſtätten für Verbrecher, wo man ſich ohne Spezialbefehle des Papſtes keines Hilfeſuchenden bemächtigen durfte. Gleiche Privilegien genoſſen die Geſandtſchaftspaläſte und die Piazza di Spagna, die unter der Gerichtsbarkeit des ſpaniſchen Geſandten ſtand, der ſeine eigenen Polizeileute hielt, ſo daß ohne deſſen Erlaubnis weder Papſt noch Kardinalvikar daſelbſt eine Amtsverrichtung vornehmen durften. Im Rechtsbewußtſein des Volkes war womöglich der Mörder, dem es gelungen war, vor den Sbirren eine Zuflucht an heiliger Stätte zu finden, noch eine beklagenswerte Perſon, der man aus ſeiner Lage helfen müſſe. Moritz erzählt von einem jungen ſchönen Menſchen, der den deutſchen Künſtlern zum Modell ſtand, der „auch ſchon“ ſeine Mordtat auf dem Gewiſſen habe, aber den Armen der Gerechtigkeit immer mit Erfolg entgangen ſei. Den deutſchen Malern ſei nun darum zu tun geweſen, ihr Modell wieder benutzen zu können; ſie verkleideten den Mörder deshalb als einen der Ochſentreiber, die zu Pferde im Galopp hinter den Ochſen herjagen; auf dieſe Weiſe brachten ſie ihn bis zum ſpaniſchen Platze. „Dieſe Grenze darf er aber nun nicht überſchreiten, wenn er nicht Gefahr laufen will, von den Sbirren gefangen zu werden. Er lebt aber in dieſem Bezirke ganz ruhig und hat ſich ein Weib genommen; die deutſchen Maler arbeiten auch daran, ihm die Freiheit wieder auszuwirken.“ In Tiſchbeins Mappen, die noch jetzt im Goethehauſe in Weimar aufbewahrt werden, befindet ſich eine Federſkizze mit der Unterſchrift: „Ein Ermordeter, die Gerichtsperſon nimmts zu Protocoll“, die Szene eines nächtlichen Straßenmordes, bei dem Goethe unmittelbar nach der Tat als Zeuge hinzugekommen ſein mag. Dieſe Unſicherheit, gegen die Pius VI. allerdings Militärpatrouillen, die auch bei Nacht aufzogen, einrichtete, wurde noch durch den Umſtand vergrößert, daß auf den Straßen bis zum Jahre 1787 keine Laternen brannten, höchſtens gewahrte man hier und dort ein durch die Finſternis ſpärlich ſchimmerndes Licht, das ein frommes Gemüt zu Ehren der Madonna angezündet hatte.

Wenn man die Klagen über dieſe Mißwirtſchaft und den politiſchen, ſozialen und moraliſchen Niedergang Roms zuſammenſtellt, ſo ergibt ſich allerdings ein ſehr düſteres Bild von den damaligen Zuſtänden in der Hauptſtadt der chriſtlichen Welt. Mögen dieſe Klagen aber auch, was in den wenigſten Fällen zu bezweifeln iſt, den Tatſachen entſprechen, ſo darf ſich doch ein geſchichtliches Urteil nicht allein auf ihnen aufbauen, ſondern es ſind auch die Werte in Gegenrechnung zu ſtellen, die objektiv betrachtet zu den erfreulicheren Erſcheinungen der Zeit und des Ortes gehören. Der franzöſiſche Geſchichtsforſcher Charles de Broſſes (1709 bis 1777) hatte ſchon vor dem Pontifikat von Pius VI. Rom und das dortige Leben folgendermaßen charakteriſiert: „Alles in Allem kenne ich in ganz Europa keine Stadt, die angenehmer und bequemer wäre und die ich lieber bewohnen möchte, Paris ſelbſt nicht ausgenommen. Man kennt ſich untereinander und ſieht ſich fortwährend; jeder weiß um des andern Tun und Laſſen, und alles iſt gewiſſermaßen Zeitungsſtoff, aber es herrſcht vollkommene Freiheit des Handelns. Laßt die andern reden: ſie laſſen euch tun, was ihr wollt.“ Mag mit dieſer Charakteriſtik auch das rigoroſe Syſtem der Kirche getroffen werden, ſo iſt doch ſoviel gewiß, daß die Fremden nicht darunter zu leiden hatten, und wir werden bei anderer Gelegenheit ſehen, daß die politiſche Überwachung Goethes nicht von der Kurie, ſondern von dem Wiener Kabinett aus angeordnet und ohne Skrupeln ausgeführt wurde. Die Kurie, in deren Vertretung der Kardinalsſtaatsſekretär das handelnde Organ war, iſt gegen Fremde von Stand und Würde, auch wenn ſie urevangeliſch waren, jederzeit rückſichtsvoll und zuvorkommend geweſen — man leſe nur, wie ſich beiſpielsweiſe Herder in ſeinen Briefen aus Rom hierüber ausſpricht. Auch die übrigen zahlreichen Darſtellungen, die wir über Rom und römiſche Zuſtände gerade zur Zeit Goethes beſitzen, ſind beredte Zeugen, daß Rom allen, die in ſeinen Mauern Erfüllung ihrer Wünſche ſuchten, eine liebe Heimat geworden iſt. Wir hören, wenn wir die Behandlung der Juden mehr als eine politiſche Maßnahme betrachten, nichts von pfäffiſchen Rückſichtsloſigkeiten, ſelten von kirchlicher Unduldſamkeit, es ſei denn, daß man den in der Stadt verſtorbenen Ketzern das ehrſame Begräbnis und eine geweihte Ruheſtätte verſagte. Das war aber nicht ein Zeichen der Zeit, denn in dieſer Hinſicht iſt man leider noch bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein unglaublich intolerant geweſen. Wer aber im übrigen weiß, welch hohe erzieheriſche Bedeutung das römiſche Leben in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts auf viele unſerer deutſchen Volksgenoſſen beſeſſen, wer ſich vergegenwärtigt, in wie manchem Rom die Kräfte ſeines Genius zur Entfaltung gebracht, wie vielen es die innere Ruhe zu erneutem Schaffen gegeben, die Harmonie der geiſtigen Kräfte erzeugt hat, der wird gern in das politiſch und ſozial entſtellte Bild einen Zug der Anerkennung und der Dankbarkeit hineinzuweben geneigt ſein.

Erfahrungen dieſer Art hat am meiſten Goethe an ſich gemacht: er meinte, in Rom ſei er „zuerſt übereinſtimmend mit ſich ſelbſt“ geworden, für ihn ein Lebensgewinn von unſchätzbarer Tragweite. Er hat ſich trotz dieſes Sinkens der Autorität und Ordnung und der Ungunſt der inneren Lage in Rom die Freude am Daſein und den Genuß an allem, was Natur und Kunſt Tag für Tag ſeinem empfänglichen Sinn in unzähligen Gaben darboten, nicht einen Augenblick verkümmern laſſen. Aus ſeinen Briefen und Aufzeichnungen ſpricht nur das frohe Empfinden heraus, daß ein gütiger Genius ihn hierher an die Stätte ſeiner ſehnſüchtigen Hoffnung geleitet habe und ihn hier Stunden unſagbaren Glückes genießen laſſe. Sein Naturell war jeder Lebenslage gewachſen und hat dieſe Gabe beſonders in der Fremde bewunderungswürdig an den Tag gelegt. Wie es mit ſeiner Lebensweisheit auf Reiſen beſchaffen war, haben wir oben bereits gehört: der Genuß auf einer Reiſe ſei ein abſtrakter Genuß, Unbequemlichkeiten und Widerwärtigkeiten und das, was man nicht erwarte, müſſe man zur Beurteilung des Geſamtbildes außer Acht laſſen — die fortſchreitende Erfahrung lehrte ihn, daß für ihn dieſe aus der ſubjektiven Zufriedenheit hervorgehende Erkenntnis gleichbedeutend war mit dem geiſtigen Wachstum ſeines eigenen Selbſt. Deshalb iſt die Erinnerung an Italien und Rom für ihn auch in ſpäteren Jahren ſtets eine Quelle des reinſten Genuſſes geworden, den er gelegentlich in Geſprächen liebevoll zu ſchildern weiß. Im Sommer 1794, alſo noch unter den Eindrücken, die Land und Leute bei ihm hinterlaſſen hatten, hat er einmal geſprächsweiſe zu Johann Daniel Falk über Italien geäußert: — es ſind Bemerkungen, die verdienen, in dieſem Zuſammenhange wiederholt zu werden[12]) —, „Die Luft in Italien iſt lauer, reiner, der Himmel blauer und unbewölkter, die Geſichter offen, freundlich und lachender, die Formen und Umriſſe der Körper regelmäßig und anlockender. Selbſt das Grün der Wieſen und Bäume nicht ſo kalt und tot, ſondern höher, heller, mannigfaltiger als in den nördlichen Himmelsſtrichen. Alles ſcheint zum lieblichen Genuſſe einzuladen, und Natur und Kunſt bieten ſich wechſelſeitig die Hand. Nirgends oder ſelten finden Sie in Italien ſolche zurückſtoßende, koloſſale Geſtalten wie in unſeren Gegenden, nirgends ſo verkrüppelte und zuſammengeſchrumpfte Figuren. In unſern Geſichtern verlaufen die Züge regellos durch- und ineinander, oft ohne irgend einen Charakter anzudeuten, oder es hält wenigſtens ſchwer, das Original herauszufinden; man kann ſagen: in einem deutſchen Geſichte iſt die Hand Gottes unleſerlicher als auf einem italieniſchen. Bei uns iſt alles verkritzelter und ſelten ſelbſt in der Form etwas Vollendetes. Kopf und Hals ſcheinen bei jenen Menſchen gleichſam unmerklich ineinander gefügt, bei uns ſind ſie größtenteils eingeſchoben und aufgeſtülpt. Die ſanft geblähte Bruſt ſchwelgt allmählich in ihren Umriſſen; nicht ſolche kugel- und muskelhafte Maſſen von Fleiſch, die das Auge mehr beleidigen als einladen. Ich habe in Italien unter der gemeinſten Menſchenklaſſe Körper geſehen gleich den ſchönſten Antiken und andere, die entkleidet dem Künſtler durch die Regelmäßigkeit ihres Baues den vollkommenſten Torſo vertraten. Kurz: in Italien wohnen ſchöne Körper und ſchöne Seelen unter Einem Dach und Fach in brüderlicher Eintracht beiſammen; bei uns wohnen ſie durch verſchiedene Stückwerke abgeſondert und ungeſellig; jedes treibt ſeine Wirtſchaft für ſich. Die Römerinnen ſind die reizendſten Geſtalten, die ich je erblickte: ein ſchlanker Wuchs, regelmäßige, majeſtätiſche Geſichtszüge, große, gewölbte Augenbrauen, der wie abgezirkelt einen Halbbogen bilden, ſind unter dem männlichen und weiblichen Geſchlechte nichts Ungewöhnliches. Auch herrſcht unter ihnen weit mehr Künſtlergeſchmack als in Deutſchland, wozu freilich der frühe Anblick der unſterblichſten Meiſterſtücke der Kunſt in Tempeln und öffentlichen Gebäuden viel beitragen mag. So wie Pflanzen und Blumen unter der milden Sonne Italiens ſich ſchneller und üppiger entfalten, aber auch raſcher dahinwelken, ſo iſt es auch vielleicht der Fall mit den Einwohnern dieſes Himmelsſtriches ſelbſt: früher und reizender aufblühend und reifend ſind ihre Körper wollüſtiger, idealiſcher, aber auch hinfälliger und vergänglicher als die unſrigen." Wir beſitzen nicht nur aus Goethes Munde ſolche begeiſterte Schilderungen vom Süden; in Viktor Hehns ſchönem Buch über Italien, in dem ein Abſchnitt Pro populo Italico zum wahren Panegyrikus geworden iſt und ſelbſt der italieniſche Bettler als „ein König in ſeinem Elende" gefeiert wird, klingen z. B. dieſelben Saiten weiter, und den modernen deutſchen Künſtler, für den mehr als je körperliche Schönheit der Inbegriff ſeiner Sehnſucht iſt, hört man in ähnlichen Wendungen wie Goethe ſich ergehen. Seitdem in den Verſen und vielfach in Muſik geſetzten Waiſen eines der ſchönſten aller Gedichte, des Mignonliedes, die Sehnſucht nach Italien für unſer Volk eine poetiſche Form erhalten hat, die in ernſter Größe und gemütvoll-inniger Empfindung ihresgleichen ſucht, iſt die klaſſiſche Schönheit Italiens bis auf den heutigen Tag in tauſendfältigen Beſchreibungen, in Poeſie und Proſa geſchildert und geprieſen worden. Gilt uns doch dieſe Sehnſucht als etwas, was ſeit tauſend

Jahren mit den eigenſten Gefühlen unſeres Volkes verwoben iſt. Wer aus eigener Anſchauung Land und Leute kennt und mit dem Auge des nüchternen Alltagsmenſchen zu ſehen gewöhnt iſt, wird finden, daß in Goethes Hymnus manches von einem perſönlichen Geſchmack diktiert, oder in überſchwänglicher Begeiſterung geſagt iſt und wenigſtens in der Wirklichkeit ſich anders ausnimmt. Dieſe Begeiſterung iſt aber ſo ſehr Sache ſeiner heiligen perſönlichen Überzeugung, daß es vermeſſen wäre, den Maßſtab, den uns die veränderte Zeit und veränderte Anſchauungen an die Hand geben, an ſeine Eindrücke und Gefühle anlegen zu wollen. Vorübergehend war er einmal in ſeinen Idealen etwas ſchwankend geworden, als er im April 1790 zum zweiten Male nach Venedig kam und dem nicht mehr in dem Maße nachempfinden konnte, was ihn einige Jahre zuvor mit Enthuſiasmus erfüllt hatte. Damals ſchrieb er an ſeinen Herzog, er müſſe im Vertrauen geſtehen, daß ſeiner Liebe für Italien durch dieſe Reiſe ein tödlicher Stoß verſetzt werde. „Die erſte Blüte der Neigung und Neugierde iſt abgefallen.“ (An Karl Auguſt, Venedig, 3. April 1790.) Das war aber doch mehr eine momentane Enttäuſchung, die auf vorübergehendem Unbehagen beruhen mochte.

Die Schönheit der Römerin, deren begeiſterter Apoſtel er einige Jahre ſpäter geworden iſt, galt ſchon im klaſſiſchen Altertum als eine Tatſache, zu deren Lob jedermann ſich gern bekannte. Martial weiß die hohe Schönheit ſeiner eigenen Frau, die aus Bilbao in Spanien ſtammte, damit zu preiſen, daß er ihr nachrühmt, ſie gebe keiner Römerin nach und weiche keiner, die in der Suburra geboren ſei, und keiner, die der kapitoliniſche Hügel erzogen habe. Und das ſtolze Bewußtſein, das ſich in den Worten »Jo sono Romana« ausſpricht, erfüllt heutigen Tages noch die mit einer beſonderen Würde und Majeſtät einherſchreitenden Töchter der Stadt, auch wenn ſie nicht den geſellſchaftsfähigen Kreiſen angehören, ſondern jener Gattung, deren Zahl ſchon Ovid nicht zu nennen weiß: Quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas. Andererſeits hört man aber doch auch Urteile, die etwas nüchterner klingen und das begeiſterte Lob einſchränken. Nur an einen Punkt darf hier noch ein kurzer ſachlicher Kommentar angeſchloſſen werden. Der Deutſche iſt immer galant und liebenswürdig genug geweſen, in jeder Römerin eine madonnenartige Erſcheinung, eine Donna velata oder, falls er in niedere Sphären hinabgeſtiegen iſt, eine Fornarina zu erblicken. Auch Goethe beurteilt gern dieſe römiſche Schönheit von einem ähnlichen Standpunkt aus, Franzoſen (und auch Engländer) waren dagegen ſchon damals viel weniger geneigt, an dieſem Schönheitskultus ſich zu beteiligen. Der feinſinnige franzöſiſche Kunſtkenner Dupaty, ein warmer Menſchenfreund, bekannt als Strafrechtslehrer, ſpäter Präſident des Parlaments von Bordeaux, äußert ſich in ſeinen „Briefen über Italien vom Jahre 1785“, die Georg Forſter ins Deutſche überſetzt hat (Mainz 1789), folgendermaßen über die Römerinnen: „Die Schönheit iſt hier ſelten wie überall. Die Natur verfehlt oft in der Bildung des Weibes jene reizende Verſchmelzung von Farben und Formen, die der Blick des Mannes verlangt, wenn er ein Weib ſieht. Hier gelingt ihr meiſtens nur die Zeichnung des Geſichts und der Hand. Die Taille entwirft ſie nur, den Buſen vollendet ſie nicht, und vorzüglich den Fuß überſieht ſie. So gelingen ihr auch alle Arten von Blumen nicht in gleichem Grade in allen Ländern der Welt.“ Dann fährt er aber fort, indem er weitere Einzelheiten ſeinem kritiſchen Blick unterwirft, daß Stirn, Augen, Naſe, Mund, Hals und Ohren nicht beſſer geſtellt ſein, nicht ſchöner harmonieren könnten. Sehr ſelten treffe man dagegen auf eine rührende, hinreißende, ſeelenvolle Geſtalt. „Die Schönheit blüht bei den Römerinnen ſehr früh und mit einem Male auf. Dieſe Roſe hat hier keine Knoſpen. Eine Römerin iſt im fünfzehnten Jahre in der vollen Blüte ihrer Schönheit; allein ſie pflegt ihrer nicht durch Bewegung, ſie betäubt ſie durch Schlaf, ſie erhält ſie nicht durch die Art, ſich zu tragen, und ſo geſchieht es, daß ſehr bald das zunehmende Fleiſch alle ihre Züge überladet, alle Verhältniſſe ihrer Formen zerſtört. Eben dieſer Weichlichkeit aber, die in ſo kurzer Zeit alle feinen Reize ihrer Figur welken läßt, verdankt ſie dieſe ſchönen Schultern, mit denen ſie ſo wohlgefällig, ſo verſchwenderiſch vor den Männeraugen prahlt. Auch die Stimme der Römerin iſt wie ihre Figur: ſie iſt ſchön, aber ohne Seele. Sie hat zuweilen Ausbrüche der Leidenſchaft, aber niemals liebliche Töne. Laßt Euch eine Römerin vorſingen: ihre Stimme empfing das Leben nicht in ihrem Herzen und wird in dem Euern nicht ſterben.“ Eine Ausnahme will der franzöſiſche Kritiker kennen: drei Schweſtern, bei denen indeſſen der Fremdenverkehr in ihres Vaters Hauſe die Koketterie ihres Geſchlechts und ihre eigene beſtändig in Atem erhalten. Vermutlich ſind die drei Töchter von Pompeo Batoni, dem bekannten Maler, gemeint. Dieſer franzöſiſchen Charakteriſtik und Schönheitsanalyſe iſt eigentlich auch vom modernen Standpunkte aus nichts hinzuzufügen, weil ſie auf rein objektiven Wahrnehmungen beruht, an denen weder die Jahre noch veränderter Geſchmack etwas geändert haben. Sie iſt um des Kon=

traſtes willen der Goetheſchen Anſchauung gegenübergeſtellt worden, und bezeichnend für das nüchterne, klare, wohlabgewogene Urteil, das die Franzoſen von jeher in Sachen des Geſchmackes ausgezeichnet hat. Goethes natürliche Begeiſterung wurzelt dagegen tief im deutſchen Weſen. Er ſchreibt einmal: „Da kann man ſehen, wie man ſich in Rom angewöhnt, Alles grandios zu denken", und er fügt dieſen Worten hinzu: „Wirklich ſchein' ich mich zu nationaliſieren" — aus der Art, wie er nach dem Norden zurückgekehrt, über Italien, über Land und Leute denkt und ſpricht, klingt es immer wie eine heimatliche Empfindung heraus, die ihm ſeine Erinnerungen in einem verklärenden Lichte erſcheinen laſſen. Und doch war das alles im Grunde genommen keine Errungenſchaft ſeiner römiſchen Tage, ſondern ſchon ſeit Jahren der inſtinktive Ausdruck ſeiner Gefühle. War doch Mignons ſehnſuchtsvolles Lied einige Jahre vor der Reiſe nach Italien entſtanden!

Aus Goethes Aufenthalt in Rom tritt uns unter den Töchtern der Stadt nur ein weibliches Weſen, man möchte ſagen als greifbare Geſtalt, entgegen, ſo wenig wir uns auch ſonſt von ihrer Perſönlichkeit eine Vorſtellung zu machen vermögen: die Fauſtine der „Römiſchen Elegien", mit deren Zügen der Dichter nach ſeiner Rückkehr aus Italien das Bild des braunlockigen Mädchens verwoben hat, das nunmehr das Glück ſeiner Liebe bedingte. Den Nachforſchungen von Carletta[13]) iſt es gelungen, den Schleier von der Perſon der römiſchen Geliebten zu lüften. Sie hieß Fauſtina di Giovanni, war am 25. März 1764 getauft worden, die dritte Tochter eines Agoſtino di Giovanni und der Angela Carucci. Der Vater war Beſitzer der Oſteria „Campana" („Campanella") am Theater des Marcellus in der Via di Monte Savello No. 78. Eine ehemals als „Goethekneipe" ſich eines Rufes erfreuende Oſteria an der Piazza Montanara iſt im Jahre 1865 von König Ludwig I. von Bayern durch eine Inſchrifttafel ausgezeichnet worden, es iſt aber ſehr zweifelhaft, ob Goethe jemals in ihr verkehrt hat. Die Gegend — in der unmittelbaren Nähe des Ghetto — war unſauber und von alters her verrufen. Im Jahre 1784 hatte ſich Fauſtina mit Domenico Antonini, einem Traſteveriner, vermählt, war aber nach halbjähriger Ehe ſchon Witwe geworden.[14]) Nach der ſechſten Römiſchen Elegie ſcheint ſie Mutter eines Knaben geweſen zu ſein. Im übrigen mag bei der Ausgeſtaltung des Liebesidylls neben der Wirklichkeit auch die Dichtung Anteil gehabt haben. König Ludwig drängte in ſpäten Jahren Goethe, ihm zu ſagen, „was an dem Faktum ſei, weil es in den Gedichten ſo anmutig erſcheint, als wäre wirklich was Rechtes daran geweſen.“ „Man bedenkt aber ſelten, ſo fügt Goethe hinzu, daß der Poet meiſtens aus geringen Anläſſen was Gutes zu machen weiß.“ (Geſpräch mit Eckermann 8. April 1829.) Als er 1790 abermals italieniſchen Boden betrat, wachte doch in ihm wieder die Erinnerung an die römiſche Geliebte auf, und ob der Enttäuſchungen, die der zweite Aufenthalt in Venedig ihm damals brachte, ſchrieb er (in den venezianiſchen Epigrammen) die Strophen nieder:

Schön iſt das Land, doch ach! Fauſtinen find' ich nicht wieder,
Das iſt Italien nicht mehr, das ich mit Schmerzen verließ.

Zur Ortskunde[15].

Immer ergötzt mich, o Rom, die Beſchauung deiner Ruinen,
Deine vergangene Pracht ſtrahlt aus den Trümmern hervor.
Doch dein Volk hier bricht von den alten Mauern den Marmor,
Brennt ſich zu niedrigem Zweck Kalk aus dem köſtlichen Stein.
Treibt es den Frevel ſo fort noch drei Jahrhunderte, dann wohl
Bleibt vom Edelſten hier nimmer zurück eine Spur.

Mit dieſen Diſtichen beklagte einſt Pius II., der kraftvolle, durch ſeine humaniſtiſche Gelehrſamkeit ausgezeichnete, bekannte Aeneas Sylvius Piccolomini, die Trümmerwelt der ewigen Stadt, die von Jahr zu Jahr ſichtbar dem völligen Untergang entgegen zu gehen ſchien. Und obwohl er im Jahre 1462 eine Bulle zum Schutze der Denkmäler auf dem Capitol ausrufen ließ, ſchritt das Werk der Zerſtörung unaufhaltſam vorwärts. Vermochten ſich manche Päpſte an der Schönheit des klaſſiſchen Altertums noch zu begeiſtern, die politiſchen und kriegeriſchen Ereigniſſe, deren Schauplatz die Stadt wurde, oft genug aber auch Unkenntnis von der Bedeutung der noch erhaltenen Baudenkmäler und zelotiſcher Eifer haben den antiken Ruinen und Bauten, die in ihrer urkräftigen Solidität einer Ewigkeit hätten Widerſtand leiſten können, den Untergang gebracht. Menſchlicher Unverſtand iſt ſelten ſo grell wie auf römiſchem Boden beleuchtet worden. Der durch ſeine großartige Bautätigkeit bekannte, für die ſanitäre Erweiterung der Stadt begeiſterte Sixtus V., deſſen Andenken in der Via Siſtina für alle Zeiten fortleben ſoll, ein fanatiſcher Franziskaner, dem antiker Geiſt ein inhaltsleerer Begriff war, iſt ein geſchworener Feind der häßlichen Antiquitäten geweſen, die ſich ſeinen großen Plänen in den Weg ſtellten. Römiſche Edelleute ſchickten eine Deputation zu ihm, um ihn zu bitten, dem Zerſtörungswerk Einhalt zu gebieten. Damals wurde u. a. das Grab der Cäcilia Metella vor der Wut des Barbaren gerettet. Kaum konnte ſich der Papſt entſchließen, den Laokoon und den Apoll vom Belvedere an ihrem Standort im Vatikan zu laſſen, das Kapitol erklärte er zerſtören zu wollen, falls die Römer die heidniſchen Bildwerke nicht würden beſeitigen laſſen. Rom ſollte auch in ſeiner äußeren Erſcheinung die Hauptſtadt der Chriſtenheit werden. Dreihundert Jahre, nachdem Aeneas Sylvius Piccolomini die warnenden Worte über die Zukunft Roms ausgeſprochen hatte, hielt Goethe daſelbſt ſeinen Einzug. Wie hatte die antike Stadt ſeitdem ihr Geſicht verändert — und doch! wie vermochten ſich die Freunde des Altertums, Winckelmann und Goethe an ihrer Spitze, noch an dem, was erhalten war, zu begeiſtern! Und was hat ſeit jenen Tagen die einſichtsvolle Pflege der Trümmerwelt, was haben glückliche Funde im neunzehnten Jahrhundert dem Erhaltenen noch hinzugefügt!

Für uns gilt es hier in großen Zügen ein Bild von Rom zu Goethes Zeit zu entwerfen. Wie ſah das damalige neue Rom aus und was war von dem alten an ſprechenden Zeugniſſen noch vorhanden? Dieſe ſchwierige Frage, für deren Löſung ſich verſchiedene Möglichkeiten bieten, beantwortet Goethe mit den bekannten Worten: „Es iſt ein ſaures und trauriges Geſchäft, das alte Rom aus dem neuen herauszuklauben, aber man muß es denn doch tun, und zuletzt eine unſchätzbare Befriedigung hoffen. Man trifft Spuren einer Herrlichkeit und einer Zerſtörung, die beide über unſere Begriffe gehen“. Vier Städte über- und nebeneinander, das republikaniſch-kaiſerliche Rom, die Stadt der Chriſtenheit, die Stadt der mittelalterlichen Päpſte und die des goldenen Zeitalters der Renaiſſance, endlich das Rom zu Goethes Tagen: jede dieſer Städte macht mit dem Stempel, den ihr die Zeit aufgedrückt hat, mit den Bedürfniſſen des damaligen Menſchengeſchlechts und den Anſchauungen der Zeit ihr Recht geltend. Hier zu ſcheiden und zu ſichten, jeder Zeit das Ihrige zu geben, iſt Aufgabe der Wiſſenſchaft, die ſich ſeit den letzten Jahrzehnten mit großem Erfolge der Topographie Roms zugewandt hat. Wir haben lediglich zu verſuchen, uns in großen Zügen die Stadt aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu vergegenwärtigen, wozu uns vielleicht die am Schluſſe dieſes Werkes beigefügten Tafeln mehr behilflich ſein werden als es erläuternde Worte zu tun vermögen.

Man pflegt von Rom als der „ewigen“ Stadt zu ſprechen. Aber was iſt aus dieſer Stadt allein im Laufe der letzten hundert Jahre alles geworden! Wenn wir einen amtlichen Plan aus der heutigen Zeit mit einem der zahlreichen Pläne des achtzehnten Jahrhunderts, ſo z. B. dem ſchönſten aller Stadtpläne, den Giovanni Battiſta Nolli im Jahre 1748 mit der Widmung an den Kardinal Aleſſandro Albani veröffentlichte, vergleichen: wie ſieht das Stadtbild jetzt ſo ganz anders aus, wie ſuchen wir jetzt vergeblich Stätten alter Herrlichkeit und wie ſtaunen wir über die zahlloſen Häuſerquartiere in und vor der Stadt, über neue Straßen und Plätze, die das Alte verdrängt haben, um dem neuen Leben Platz zu machen. Jetzt wandern wir durch die Kapitale einer Weltmacht, Goethe lebte in der Stadt der Päpſte, die damals mehr denn je von dem Ruhme der Vergangenheit zehrte. So verſchieden wie dieſe beiden Städte ſind, iſt auch der Weg, den wir einſchlagen müſſen, ſie kennen zu lernen. Für das Rom des achtzehnten Jahrhunderts gibt es zwei Möglichkeiten. Die meiſten Werke, ſo auch Volkmanns Buch, geben eine Beſchreibung der Stadt und ihrer Sehenswürdigkeiten auf Grund der Regionen-Einteilung, die freilich zur Vorausſetzung hat, daß man dieſe Regionen und ihre Umgrenzung kennt. Die zweite Möglichkeit beſteht darin, daß wir einen Gang durch die Stadt machen an der Hand eines der zahlreichen Städteführer, die hauptſächlich für Pilger zum Beſuche heiliger Stätten aber auch ſonſtiger Sehenswürdigkeiten beſtimmt waren und den Vorzug haben, daß ſie den Fremden ſchnell und auch praktiſch orientieren.

Die Einteilung der Stadt in Regionen iſt alt; ſie iſt aber nicht zu verwechſeln mit einer ähnlichen Einteilung, die im Altertum Kaiſer Auguſtus geſchaffen hatte; dieſe war mit ihren Namen längſt verſchwunden. Die neuere Einteilung in Regionen, wie ſie jeder Stadtplan aus früherer Zeit verzeichnet, iſt mittelalterlichen Urſprungs und geht in die Mitte des zwölften Jahrhunderts zurück. Urſprünglich hatte man zwölf Regionen, deren Namen lokalen Urſprung beſaßen; ſeit Ende des dreizehnten oder Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, wo Traſtevere und die Tiberinſel als ſelbſtändiger Bezirk hinzu kamen, gab es dreizehn, ſeit Sixtus V. durch Hinzufügung des Borgo vierzehn. Jede Region hatte einen Vorſtand (Caporione), der in ihr Gerichtsbarkeit beſaß, und alle Caporioni wählten einen Prior als ihren Vorſitzenden. Jede beſaß ihr Banner und ihr eigenes Wappen; die Namen haben ſich bereits im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts als eine feſte Bezeichnung gebildet. Den beſten Überblick über die einzelnen Regionen und ihre Umgrenzungen gewinnt man aus dem großen Stadtplan von Nolli, den Goethe aus Italien mitbrachte und der jetzt noch im Erdgeſchoß des Gartenhauſes im Weimariſchen Schloßparke aufbewahrt wird. Bei täglichen Wanderungen durch die Stadt hat ihn wegen ſeiner Größe und ſeines Umfanges — er beſteht aus zwei kleineren Überſichtsplänen, zwölf großen Tafeln, die zu einem Ganzen zuſammengeſetzt werden konnten, und den Indici zu den auf dieſen Tafeln verzeichneten Nummern — natürlich niemand mit ſich führen können. An ſeine Stelle traten kleinere Pläne — Goethe hat den von Ignazio Benedetti vom Jahre 1773 benutzt.16) Doch iſt der Nolliſche Plan der folgenden Aufzählung zugrunde gelegt, wozu bemerkt ſei, daß zur leichteren Orientierung des Leſers, der nur die moderne Stadt und ihren gänzlich umgeſtalteten Situationsplan kennt, an Stelle der alten die modernen Straßennamen eingeſetzt worden ſind. In den Fällen, in denen bei der gründlichen Umgeſtaltung der alten Quartiere in neuerer und neueſter Zeit, jene ſich nicht ganz verfolgen laſſen, iſt wenigſtens die Richtung angegeben, die die Grenzlinie ehemals gehabt hat.

Ihrer Ausdehnung nach iſt die größte aller Regionen:

Die Rione I. di Monti.

Die Hügelſtadt im engeren Sinne, den Viminal, Esquilin, einen Teil des Caelius und des Quirinals umfaſſend, in der Hauptſache alſo den öſtlichen Teil der Stadt. Die Grenze nach der Campagna zu bildet die Stadtmauer in ihrer ganzen Ausdehnung von Porta Pia an über Porta San Lorenzo, Porta Maggiore, Porta San Giovanni bis zur geſchloſſenen Porta Metronia an der Via della Ferracella, etwas ſüdöſtlich von San Stefano rotondo. Nach der Stadt zu (nach Südweſt, Weſt und Nordoſt) bilden die Grenzlinie von Porta Metronia aus: die Via Navicella, San Stefano, San Giovanni; dann läuft ſie am Coloſſeum und an der Oſtſeite des Forums hin, alſo beide ausſchließend, geht durch den Bogen des Septimius Severus hindurch und biegt unmittelbar hinter dieſem in die Via Marforio ein, läuft bis an die Ripreſa dei Barbari, biegt hier in die Via San Marco ein, führt zum Trajansforum, dies einſchließend, bis zur Piazza Magnanapoli, die Via del Quirinale hinauf bis Monte Cavallo und die jetzige Via Venti Settembre (frühere Via di Porta Pia) entlang bis zur Porta Pia.

An die Monti in der Richtung nach Nordoſt ſchließt ſich an

die Rione II. Trevi.

Der Name reicht bis ins Mittelalter zurück und ſtammt nicht von der jetzigen Fontana Trevi, ſondern iſt von den drei Mündungen (trivio) der hierher geführten antiken Acqua Virgo abgeleitet. Nach der Campagna hin iſt ſie abgeſchloſſen von dem Stück Stadtmauer zwiſchen

Porta Pia und Porta Salaria; von hier aus führt die Grenze etwa in der Richtung der jetzigen Via Calabria nach der Via Buoncompagni, an dem Areal der ehemaligen Villa Ludoviſi entlang durch Via San Baſilio nach der Piazza Barberini, von hier in die Via del Tritone, Via Nazzareno, Via del Bufalo, del Pozetto bis zur Piazza Claudia, dann bis Via Santa Maria in Via, Via delle Muratte hinab zum Corſo, dieſen hinauf bis an die Einmündung der Via Ripreſa de' Barbari, wo ſie nach Südoſten hin die Grenzlinie der Monti erreicht.

Die Rione III. Colonna.

Sie ſchließt ſich nach Norden und Nordweſten an die Trevi an. Nach der Campagna hin bildet die Grenze die Stadtmauer zwiſchen Porta Salaria und Porta Pinciana, ſie läuft dann von hier die Via di Porta Pinciana entlang, durch die Capo le Caſe, Via di due Macelli bis zur Piazza di Spagna, biegt am Gebäude der Propaganda in die Via Frattina ein, führt über den Corſo nach der Piazza San Lorenzo in Lucina, dann in die Via di Campo Marzo, Uffizio del Vicario, Via della Maddalena bis zum Pantheon, biegt hier in die Via del Seminario ein und in deren Fortſetzung, die Via Caravita, erreicht bei Piazza Sciarra den Corſo wieder und trifft hier mit der Grenzlinie der Rione Trevi zuſammen. Den Namen trägt ſie von der Säule Marc Aurels auf der Piazza Colonna.

Die Rione IV. Campo Marzo.

Der nördliche Teil der Stadt, die Tiefebene am Tiber und der Monte Pincio. Die Umgrenzung bildet die Stadtmauer von Porta Pinciana an bis zur Porta del Popolo und den Punkt, wo ſie den Tiber erreicht; ſie geht dann den Fluß entlang nicht ganz bis zu Ponte Umberto, dann in der Richtung nach Südoſt bis zur Via Portogheſi, Via Stelletta und erreicht bei Via Uffizio del Vicario die Grenze der Rione Colonna. Sie hat ihren Namen von dem antiken Marsfelde.

Die Rione V. di Ponte.

Eine der belebteſten ganz Roms. Ihr Name ergibt ſich ohne weiteres: von der Piazza di Ponte (jetzt Piazza Sant Angelo) führt über den Ponte Sant Angelo der Weg hinüber zum Borgo. Begrenzt wird ſie im Norden und Oſten vom Tiber, die Grenzlinie nach Süden bildet der Vicolo della Scimia, der vom Fluß aus nach der Via Giulia führt; dann geht die Grenze durch die Via del Monſerrato, Via Cellini, über den jetzigen Corſo Vittorio Emanuele hinweg durch die Via di Filippino, Via del Governo Vecchio, den Vicolo del Corallo, über die Piazza Pace, durch die Via di Tor Mellina (Via della Pace); hier biegt ſie in die Via dell' Anima ein, deren Fortſetzung die Piazza Tor Sanguignea bildet, geht dann in nördlicher Richtung an der Piazza San Agoſtino vorbei, mündet in die Via Pianellari ein, geht durch die Via Portogheſi und erreicht hinter der Via di Monte Brianzo wieder den Tiber.

Die Rione VI. Parione.

Sie umſchließt zwei der Hauptplätze Roms, die Piazza Navona und den Campo fiori; auf jener wurde bis zum Jahre 1869 der Markt abgehalten, der ſeitdem auf den Campo fiori verlegt worden iſt. Die Grenzlinie verfolgen wir am beſten von der Piazza San Apollinare (Piazza Palomba) aus, von wo ſie beinahe in gerader Linie direkt nach Süden nach der Piazza Madama führt, dann durch die Via de' Sediari, über den jetzigen Corſo Vittorio Emanuele hinweg, an der Kirche San Andrea della Valle entlang, dann biegt ſie in die Via de' Chiavari und in die Via de' Giubbonari ein, führt über den Campo fiori, in die Via de' Capellari, di Via del Pellegrino und erreicht in der Via del Monſerrato die Grenze der Rione del Ponte. Die Namen einzelner Straßen ſagen uns, daß dieſes Quartier hauptſächlich der Sitz der Handwerker war. Die Ableitung des Namens von Apparitores, aus dem Pariones = Stadtdiener, Sbirren, geworden ſei, iſt nach Gregorovius falſch; er leitet den Namen von den Parietinen, einer „großen Mauer" einer antiken Ruine her.

Die Rione VII. della Regola.

Das Quartier am Tiber; ſein monumentalſter Bau iſt der Palazzo Farneſe. Es wird nach der inneren Stadt zu begrenzt von der Rione di Ponte (bis zur Via del Monſerrato), der Rione di Parione, dann geht die Grenzlinie von da, wo die Via dei Chiavari in die Via dei Giubbonari einmündet, weiter über die Piazza San Carlo ai Catinari hinweg in die Via del Pianto, biegt nach der Piazza Cenci um und zieht ſich nach dem Tiber hin. Der Name wird von Arenula, wie die Region auch genannt wird, abgeleitet wegen der Menge des Sandes (arena), den der Tiber hier am Ufer ablagert.

Die Rione VIII. di San Euſtachio.

Von der alten, gleichnamigen Kirche benannt, Sitz der Univerſität; die größte Kirche iſt San Andrea della Valle. Sie wird nach Norden umſchloſſen von der Rione Campo Marzo, nach Weſten von der Rione di Ponte, der Rione di Parione und der Regola, nach Oſten durch eine Linie, die in ziemlich gerader Richtung von der Via del Pianto nach der

Via di Tor Argentina führt; dann geht die Grenze über den Corſo Vittorio Emanuele hinweg, durch den weiteren Teil der Via di Tor Argentina, am Pantheon entlang, über die Piazza della Rotonda, in nördlicher Richtung in die Via della Maddalena, an deren Ende ſie die Grenzlini eder Rione Campo Marzo erreicht. Das Quartier ſtellt einen ſchmalen, von Nord nach Süd ſich hinziehenden Streifen dar.

Die Rione IX. della Pigna.

Sie bildet mitten in der Stadt ein nicht ganz regelmäßiges Viereck, begrenzt im Weſten von der Rione di San Euſtachio, im Norden von der Rione di Colonna (Via del Seminario, Piazza San Ignazio, Via Caravita), im Oſten vom Corſo und der Piazza Venezia, im Süden von der Via di San Marco, der Via delle botteghe oſcure und der Via Florida. Die Hauptkirchen ſind das Pantheon, San Ignazio, Santa Maria ſopra Minerva, die Geſù-Kirche und San Marco. Der Name ſtammt vermutlich von einem ſteineren antiken Pinienapfel, der auf dem Platze bei San Giovanni della Pigna dereinſt aufgeſtellt war.

Die Rione X. Campitelli.

Für den nach Rom kommenden Freund des klaſſiſchen Altertums das wichtigſte Quartier; es iſt der Mittelpunkt der republikaniſchen und kaiſerlichen Stadt und begreift in ſich das Capitol, von dem der Name abgeleitet iſt, Forum und Palatin und den von hier aus in der Richtung nach Südoſten ſich erſtreckenden Stadtteil: den capitoliniſchen und palatiniſchen Berg, ſowie einen Teil des Caelius. Begrenzt wird dieſe Region im Norden von der Pigna, im Oſten von den Monti (Via Ripreſa dei Barbari, Via Marforio, Oſtſeite des Forums, durch eine Linie, die weiterhin öſtlich am Coloſſeum vorbeigeht, durch die Via San Giovanni, Via San Stefano rotondo, Via Navicella, bei Porta Metronia die Stadtmauer erreichend); im Weſten von der Via di Porta San Sebaſtiano, die am Circus Maximus an der öſtlichen Seite entlang führende Via dei Cerchi, durch die Via di San Teodoro, durch die vor der kleinen Kirche San Teodoro abbiegende Via di Fienili, die nach Piazza und Via della Conſolazione führt; ſchließlich führt die Grenze über die Piazza Montanara, um Santa Maria in Campitelli herum nach der Via Araceli bis zur Via delle botteghe oſcure.

Die Rione XI. Sant Angelo.

Das kleine Quartier am Tiber der Tiberinſel gegenüber; es wird umſchloſſen von der Rione della Regola und San Euſtachio im Weſten, della Pigna im Norden und Campitelli im Oſten. Von antiken Baudenkmälern befinden ſich hier der Porticus der Octavia, das Theater des Marcellus und der Circus Flaminius. In dieſer Region lag auch das Judenquartier, der ehemalige Ghetto. Den Namen führt ſie von der an der Piazza Peſcheria gelegenen Kirche San Michele Arcangelo, an deren Stelle jetzt ein Neubau an Stelle der aus dem achten Jahrhundert ſtammendeu Baſilika ſteht.

Die Rione XII. di Ripa.

Sie nimmt den ganzen ſüdlichen Teil der Stadt ein; ſie wird weſtlich vom Tiber begrenzt, nach der Campagna zu von dem Teile der Stadtmauer, der ſich vom Fluß hinüber nach Porta San Paolo bis zur Porta San Sebaſtiano zieht, öſtlich von der Rione di Campitelli (Via di Porta San Sebaſtiano uſw., ſ. o.); bei dem Ponte Fabricio erreicht die Grenzlinie den Tiber. Der Name erklärt ſich von ſelbſt aus der Lage am Fluß.

Die Rione XIII. Traſtevere.

Das ganze rechte Flußufer, nördlich bis zur Villa Barberini und bis zur Porta di Santo Spirito, einſchließlich der Tiberinſel.

Die Rione XIV. Borgo.

Nördlich an die vorige angrenzend, der leoniniſche Stadtteil mit der Peterskirche, dem Vatikan und der Engelsburg.

Dieſe im Laufe der Jahrhunderte gewordene, für das ganze römiſche Verfaſſungsleben wichtige und früher faſt allen Unterſuchungen über die Orts- und Altertumskunde zugrunde gelegte Einteilung in Regionen, nach denen auch Volkmann die Sehenswürdigkeiten Roms beſpricht, dürfte für den Fremden, der jetzt ſeine Schritte durch die Quartiere und Straßen lenkt, lediglich antiquariſchen Wert beſitzen. Niemand fragt heute nach den vierzehn Regionen, der Kirchen und Gallerien, Paläſte und Villen beſuchen will. Die Regioneneinteilung hat ſich überhaupt für einen ſyſtematiſchen Rundgang durch die Stadt niemals als brauchbar, noch weniger als praktiſch erwieſen. Schon die bis in das zwölfte Jahrhundert zurückreichenden „Mirabilien“, „die Wunderbarkeiten der Stadt Rom“, ein von Geſchlecht zu Geſchlecht ſich forterbende, vielfach überarbeitete Stadtbeſchreibung, die mit beſonderer Vorliebe dem heidniſchen Altertum ſich widmet, gibt die Regioneneinteilung als unbrauchbar auf. Volkmanns Buch und ähnliche Reiſeführer waren wohl zum Nachſchlagen ſehr gut, aber als praktiſcher Führer an Ort und Stelle im Sinne eines modernen Reiſebuches leiſteten ſie wenig Dienſte. Eine ganz andere Bedeutung haben dagegen die verhältnismäßig kurz gefaßten Städteführer, die Guiden, deren Zahl in Italien überhaupt Legion iſt, die „Itinerarien“, wie ſie in Rom beſonders zum kirchlichen Gebrauch dem Fremden in die Hand gegeben wurden. Sie machen es ſich zur Aufgabe, den Beſucher der Stadt in kürzeſter Zeit zu allen Sehenswürdigkeiten zu führen, in erſter Linie zu denen, die als Wallfahrtsſtätten in beſonderem Rufe ſtanden. Einen derartigen Cicerone hat Philipp Moritz auf ſeinen Wanderungen durch Rom benutzt, aber wir wiſſen nicht, ob Goethe ſich eines ſolchen Hilfsmittels bedient hat, da für den, der längere Zeit am Orte war und Gelegenheit hatte, durch eingehendes Studium ſich mit den örtlichen Verhältniſſen vertraut zu machen, Volkmanns Buch ſeine Dienſte getan hat. Der Fremde, der zu Goethes und ſchon zu Winckelmanns Zeit Rom beſuchte, fand einen ſolchen praktiſchen, mit ſoliden Kenntniſſen gearbeiteten Führer vor in dem Büchelchen von Giuſeppe Vaſi: »Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare per faciltà tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma.« Das Buch iſt den beiden glorioſen Apoſteln Sankt Peter und Paul gewidmet und in Rom im Jahre 1763 erſchienen. Es iſt für eine ganze Reihe ſpäterer Guiden vorbildlich geworden. Der Verfaſſer, ein geborner Sizilianer, war ein gründlicher Kenner der römiſchen Bau- und Kunſtdenkmäler und wie wenige zu ſeiner Zeit geeignet, einen Cicerone durch die Stadt zu ſchreiben. Von Haus aus war er zum Maler beſtimmt und Schüler von dem Hiſtorienmaler Sebaſtiano Conca und dem hauptſächlich als Karikaturenzeichner bekannten Pier Leone Ghezzi; ſpäter lernte er als Architekt und wurde Schüler von Filippo Juvara, dem Erbauer der Superga bei Turin. Dieſe ausgezeichnete Vorbildung führte ihn auf das von ihm mit beſonderem Erfolg gepflegte Gebiet der Architekturzeichnung. Da er auch Stecher war, ſo fand er in der Kupferplatte, wie ſpäter ſein großer Schüler Giambattiſta Piraneſi, das Mittel, ſeine Kunſt populär zu machen: in den Jahren von 1747 bis 1761 ſtach er nicht weniger als zweihundertundfünfzig, durch große Treue in der Wiedergabe der Örtlichkeiten ſich auszeichnende Anſichten von Rom, die er unter dem Titel »Delle magnificenze di Roma antica e moderna«, mit Text von Giuſeppe Bianchini, in zehn Bänden herausgab. Auch ſonſt iſt Vaſi als Stecher ſehr fleißig geweſen. Außer einer ganzen Reihe von Einzelblättern nach römiſchen Monumentalbauten veröffentlichte er im Jahre 1760 eine große, aus einer Anzahl von Blättern beſtehende Anſicht von Rom vom Janiculus aus, auch einige Antiken, den farneſiſchen Stier und den glykoniſchen Herkules hat er geſtochen. Seine ſchriftſtelleriſche Tätigkeit über Rom hat ſpäter ſein Sohn Mariano in einem Itinerar fortgeſetzt, von dem verſchiedene Auflagen erſchienen und das noch in den Jahren 1834 und 1838 von Antonio Nibby, Profeſſor an der Sapienza, zu Nutz und Frommen der Pilger und Fremden neubearbeitet worden iſt. Vaſis Führer kann in der Tat, ſo populär er auch abgefaßt ſein mag, als eine für die Ortskunde Roms ſehr tüchtige Arbeit gelten; ſie zeichnet ſich außerdem dadurch aus, daß der Verfaſſer von Fall zu Fall auf die Abbildungen in einem den Text des Führers begleitenden Atlas von hundert Tafeln (Nuova raccolta di cento principali vedute antiche e moderne dell' alma città di Roma e delle sue vicinanze disposte secondo il metodo dell' itinerario di Roma) verweiſt. Daß er, wie es in dem Titel ſeines Buches heißt, ſeine Aufgabe, den Fremden durch Rom zu geleiten, in acht Tagen löſen will, dürfen wir kaum buchſtäblich nehmen; denn in dieſer Zeit die 312 von ihm beſchriebenen Kirchen, die 63 Paläſte, 19 Villen, die antiken Bauten und hunderterlei anderen Sehenswürdigkeiten kennen zu lernen, dürfte doch auch ſchon damals dem normalen Menſchen, der mit Genuß und Verſtändnis ſehen wollte, etwas zuviel geworden ſein. Doch weiß Vaſi ſeine Aufgabe ſehr geſchickt anzufaſſen. Indem er auf die hergebrachte Führung nach Regionen verzichtet, weil er ſeinen Giro nicht unterbrechen, ſondern in einer regelrechten Aufeinanderfolge der einzelnen Punkte, wie ſie gerade am Wege lagen, vollenden will, gibt er die denkbar einfachſte Methode an, das damalige Rom kennen zu lernen. Er beginnt ſeine Wanderung da, wo das alte Rom dem Fremdling bis zur Erbauung der Eiſenbahn zuerſt greifbar entgegentrat: bei Ponte Molle. Am erſten Tage gelangt er nun durch die Via Flaminia, von wo aus er auch der Villa Papa Giulio einen Beſuch abſtattet, zur Porta del Popolo, wandert dann über Piazza San Lorenzo in Lucina den Corſo hinauf bis zur Piazza Colonna, biegt hier ab nach Monte Citorio zur Curia Innocentiana (Fontanas Palaſt für die päpſtlichen Gerichtshöfe, jetzt Parlamentsgebäude) und gelangt durch die Via Colonna zurück nach dem Corſo, bis zur Piazza Venezia. Von hier aus beſucht er die Geſùkirche und Santa Maria in Araceli, das Capitol, ſteigt auf das Forum Romanum hinab, wandert nach dem Coloſſeum und zum Conſtantinsbogen, beſucht an der Via San Giovanni San Clemente und Quattro Coronati, ſowie die etwas abſeits gelegenen Kirchen San Stefano rotondo, Santa Maria in Domnica und San Giovanni e Paolo, di Villa Mattei, gelangt von hier aus, vermutlich durch die Via Ferratella, nach dem Lateran, von hier weiter nach dem Amfiteatro Caſtrenſe und ſchließt den erſten Tag mit dem Beſuche von Santa Croce in Geruſalemme. Am zweiten Tage beginnt die Führung bei der Porta Maggiore, ſie ſchließt ſich alſo unmittelbar an die Wanderung am erſten Tage an. Nach der Beſichtigung des ſog. Tempels der Minerva medica und der Trophäen des Marius, die damals noch in dem Waſſerkaſtell auf der jetzigen Piazza Vittorio Emanuele ſtanden (ſie wurden ſpäter auf der Balluſtrade des Capitols neben den beiden Dioskuren angebracht) wird der Fremde durch die jetzige Via Carlo Alberto nach Santa Maria Maggiore geführt, von hier nach San Praſſede, San Martino ai Monti und nach San Pietro in Vincoli, dann zurück nach der Piazza d'Esquilino, von wo aus San Pudenziana beſucht wird; dann führt der Weg hinüber in den Bereich des jetzigen Zentralbahnhofs, zur Piazza Termini, zu den Diokletiansthermen und Santa Maria degli Angeli, dann weiter nach der Via di Porta Pia (Via Venti Settembre) zur Porta Pia, durch dieſe hindurch bis hinaus nach San Agneſe und San Coſtanza, dann zurück nach Piazza Barberini, Piazza Capuccini, an die Porta Salara, von wo aus die Villa Albani beſucht wird, dann zurück zur Villa Ludoviſi, nach San Iſidoro, auf den Monte Pincio, wo Santa Trinità dei Monti und die Villa Medici beſucht werden, zur Porta Pinciana und zur Villa Borgheſe. Verfolgt man dieſen Gang auf dem Stadtplan, ſo hat Vaſi — aus welchem Grunde, iſt nicht recht erſichtlich — augenſcheinlich mehrere Umwege gemacht. Denn er hätte die Villa Albani von Porta Pia aus beſuchen und dann erſt zur Piazza Barberini gehen müſſen. Vielleicht war aber das, was vor der Mauer lag, nicht mit in der offiziellen Führung inbegriffen, da allein der Weg hinaus nach San Agneſe eine geraume Zeit in Anſpruch nimmt. Am dritten Tage befinden wir uns wieder auf unſerem Ausgangspunkte, der Piazza del Popolo. Wir lenken unſere Schritte jetzt durch die linke von Piazza del Popolo abzweigende Seitenſtraße, die Via del Babuino nach der Piazza di Spagna, dann an der Propaganda vorüber nach San Andrea delle Fratte, überſchreiten dann die Via del Tritone und gelangen zur Fontana Trevi, wandern von hier aus zum Quirinal, deſſen Garten beſucht wird, dann hinüber zum Palazzo Roſpiglioſi, zu Villa und Caſino Aldobrandini (an der jetzigen Via Nazionale), nach Torre delle Milizie, zum Trajansforum, nun wieder in nördlicher Richtung nach Palazzo Colonna, deſſen ſchöner Garten ebenfalls beſucht wird, nach Santi Apoſtoli und den gegenüber an der Piazza Santi Apoſtoli liegenden Palazzo Odescalchi; von hier aus geht die Führung nach Palazzo

Venezia, nach der Kirche von San Marco und nun direkt nach Oſten durch die jetzige Via di Paniſperna nach Porta di San Lorenzo und die Kirche San Lorenzo fuori le mura. Von hier kann der Rundgang nicht mehr fortgeſetzt werden. Am vierten Tage finden wir uns wieder auf der Piazza del Popolo ein, um nun die dritte der drei Hauptſtraßen, die Ripetta einzuſchlagen. Wir gelangen zunächſt zum Mauſoleum des Auguſtus, deſſen Unterbau jetzt dem Teatro Umberto dient, dann biegen wir ſeitlich nach dem Palazzo Borgheſe ab, gelangen auf unſerem weiteren Wege dann nach dem Pantheon, nach Santa Maria ſopra Minerva, nach Santa Chiara, dann nach San Euſtachio, zur Sapienza, von hier in nördlicher Richtung nach Palazzo Madama und San Agoſtino, nach San Apollinare, weiter nach Weſten die Via dei Coronari entlang nach San Salvatore in Lauro. Nach dem Beſuch einiger Kirchen, deren hauptſächlichſte Santa Maria della Pace und Santa Maria dell' Anima ſind, werden wir nach der Piazza Navona geführt, beſuchen San Agneſe und den auf der Piazza Navona liegenden Palazzo Doria-Pamfili, um ſchließlich bei Palazzo Maſſimi alle colonne den jetzigen Corſo Vittorio Emanuele, die ehemalige Via della Valle, zu erreichen. Nicht weit entfernt von dem Ziele des vierten Tages beginnt der Giro am fünften Tage: bei San Andrea della Valle. Von hier aus werden wir in ſüdöſtlicher Richtung nach Palazzo Mattei geführt, nach Santa Maria in Campitelli und nach dem gleichnamigen Platz, dann weiter nach dem Theater des Marcellus und zur Piazza Montanara, nach Piazza della Conſolazione, an dem Janusbogen vorbei an den weſtlichen Abhang des Palatin zu der kleinen Rundkirche San Teodoro. Nun erſt gelangen wir zum Circus Maximus, ſodann auf den Palatin, wo die Ruinen der Kaiſerpaläſte beſichtigt werden — Vaſi verſetzt hierher irrtümlicherweiſe das goldene Haus und den Koloß des Nero, die wir am Coloſſeum zu ſuchen haben — und nach San Gregorio Magno. Von hier aus werden wir nach der Via Appia geführt und zu den Stätten, an denen uns die älteſten Chriſtengemeinden zum erſten Male entgegentreten: nach San Nereo ed Achilleo — hierbei wird den Thermen des Caracalla ein Beſuch abgeſtattet — San Siſto, San Ceſareo, Porta Latina und Porta San Sebaſtiano, nach dem Kirchlein Domine quo vadis, San Sebaſtiano vor den Mauern, zu den Callixtuskatakomben, und die Via Appia hinaus bis zum Grab der Cecilia Metella. An dieſer Stelle wird ein Abſtecher gemacht hinüber nach dem Circus des Maxentius (von Vaſi für den Circus des Caracalla gehalten), ſowie nach dem Hain der Egeria und dem unter dem Namen San Urbano bekannten römiſchen Grab; dann geht es zurück auf die Via Appia und quer durch die Campagna nach Tre Fontane auf die Via Oſtienſe zu San Paolo fuori le mura, zur Ceſtiuspyramide und Porta di San Paolo auf den Aventin, und zwar in öſtlicher Richtung auf der Via di San Priſca. Nach dem Beſuche der verſchiedenen hier gelegenen Kirchen führt der Weg wieder hinab auf die Via della Marmorata nach dem Monte Teſtaccio; wir ſchreiten nun durch den Arco di San Lazzaro hindurch nach Santa Maria in Cosmedin und zur Piazza Bocca della Verità, bei der der Ponte rotto über den Tiber führt. Den Schluß dieſer Tageswanderung bildet der Beſuch der Tiberinſel. Der ſechſte Tag iſt Traſtevere gewidmet. Die erſte Kirche von Bedeutung, die wir betreten, iſt Santa Cecilia, dann wenden wir uns zum Fluſſe, gelangen zum Porto di Ripa grande (dem Aventin gegenüber) und zur Porta Porteſe; von hier aus wieder in nördlicher Richtung nach San Francesco a Ripa und ſchließlich nach Santa Maria in Traſtevere; dann führt der Weg wieder an den Tiber bis Ponte Siſto, nach Porta Settimiana, den Gianicolo in die Höhe nach San Pietro in Montorio und zur Aqua Paola. Sodann führt der Weg zur Porta San Pancrazio und nach dem Beſuche von Villa Corſini und Villa Doria Pamfili lenken wir die Schritte wieder bergabwärts am Bosco degli Arcadi vorbei hinab zur Lungara. Hier werden Palazzo Corſini und Villa Farneſina beſichtigt, dann wandern wir die Lungara, am Palazzo Salviati vorbei, hinunter bis zur Porta di Sánto Spirito, von wo aus wir uns wieder zurück, in ſüdlicher Richtung, nach San Onofrio wenden, um den Rundgang mit dem Beſuche der Villa Lante zu beſchließen. Den ſiebenten Tag befinden wir uns wieder auf dem jenſeitigen Tiberufer und zwar beginnt der Rundgang bei Ponte Siſto. In nordöſtlicher Richtung führt der Weg nach dem Monte di Pietà, nach San Carlo ai Catinari, dann durch die Via dei Giubbonari, am Palazzo Pio vorbei, nach dem Campo del Fiore, von hier zur Cancellaria und nach San Lorenzo e Damaſo, dann wieder zurück nach Piazza und Palazzo Farneſe. Dann wird Palazzo Spada beſucht, von wo aus wir zur Via Giulia uns wenden, dieſe hinauf wandern, um ſchließlich in der Nähe von Ponte Sant Angelo, bei den bei niedrigem Waſſerſtande im Fluſſe erkennbaren Pfeilerreſten des antiken Pons Triumphalis zu endigen. Der achte Tag ſchließlich iſt dem Beſuche der Borgo gewidmet, deſſen Hauptpunkte durch die Engelsburg, Peterskirche und den Vatikan bezeichnet werden. Nach dem Beſuche dieſer für den Pilger größten und wichtigſten Sehenswürdigkeiten ſchreiten wir durch die Porta San Angelika und ſchließen die ganze lange Wanderung durch das antike, mittelalterliche und neue Rom mit dem Beſuche der Villa Madama auf dem Monte Mario. Geht der Wanderer noch eine Strecke Weges weiter am Tiber entlang, ſo gelangt er bald nach Ponte Molle, dem Ausgangspunkt des Giro am erſten Tage.

Bei der vorſtehenden Aufzählung der Hauptſehenswürdigkeiten Roms haben wir nur die Hauptpunkte hervorgehoben. Der Plan des Giro iſt in jeder Hinſicht wohl durchdacht und, wenn vielleicht auch nicht in der angegebenen Zeit — bei jedem Beſucher Roms hängt ja der Beſuch der berühmten Stätten von der Dauer ſeines Aufenthaltes ab — in Wirklichkeit gut durchzuführen. Vaſi hat ſeinem Büchelchen noch eine „Digreſſione" angehängt, in der die nähere und weitere Umgebung der Stadt kurz beſchrieben wird: Ponte Nomentano („Lamentano") vor Porta Pia, Tivoli, Paleſtrina, Tusculum, Grotta Ferrata, Marino, Velletri, Albano, Caſtel Gandolfo, Nemi, Genzano, Civita Lavinia, Nettuno, Oſtia, Porto Romano (das jetzige Porto, der von Kaiſer Trajan angelegte Hafen).

Für den Leſer, der Rom nicht aus eigener Anſchauung kennt, bedeuten die Namen ſehr vieler Sehenswürdigkeiten, die man bei dem vorſtehend verzeichneten Giro beſuchte und kennen lernte, einen leeren Klang. Und auch der moderne Reiſende, ſei er Kunſt- oder Altertumsfreund oder Forſcher, der die Straßen der ewigen Stadt durchwandert hat, um den Spuren der zweitauſendjährigen Vergangenheit nachzugehen, muß aus dem Bilde, das er jetzt in ſich aufgenommen hat, vieles herausſtreichen und vieles ganz anders ſich vorſtellen, wenn er einen Begriff von dem Rom erhalten will, wie es Goethe vorgefunden hat. Ein wichtiges Hilfsmittel bietet ſich für einzelne Fälle, wenn wir die Abbildungen zu Rate ziehen, die bildlichen Darſtellungen, die im achtzehnten Jahrhundert nicht nur die Trümmerwelt in ihrem damaligen Zuſtande, ſondern auch die Straßen und Plätze, wie ſie etwa um die Mitte des Jahrhunderts waren, wiedergeben. Solche bildlichen Quellen ſind beinahe zahllos. Bald als Illuſtrationen zu den Reiſeführern beſtimmt, wie das Werk von Vaſi, bald als ſelbſtändige Kunſtblätter, die der Pilger und Reiſende zur Erinnerung an Rom mit in die Heimat nahm, oder auch als Prachtwerke, die den Glanz der ganzen römiſchen Welt in prachtvollen Kupfern in aller Herren Länder verbreiteten und zum Beſuch dieſer Herrlichkeiten einluden, gewähren ſie uns bei vorſichtiger Benutzung einen Einblick in die Ortskunde, für den wir gar nicht dankbar genug ſein können. Unter den zahlreichen Kupferſtechern, die ihren Lebensberuf in ſolchen Arbeiten gefunden haben, ſteht der Name von Giovanni Battiſta Piraneſi nicht nur obenan, ſondern er iſt zu einer Weltberühmtheit geworden, deſſen Ruf, da ſeine Stiche in modernen Abzügen von den alten Platten von der Calcografia Romana jetzt noch in den Handel gebracht werden, auch unſere Zeit wieder erfüllt, obwohl ſeine Werke jetzt weniger als topographiſche Zeugniſſe als um ihrer ungemein hohen maleriſchen Wirkung willen geſchätzt werden.

Piraneſi (geb. 1720, geſt. 1778) ſtammte aus Venedig, kam 1738 nach Rom und wurde als Kupferſtecher Schüler von Vaſi[17]). Er iſt der klaſſiſche Schilderer der impoſanten Größe und überwältigenden Wirkung der antiken Ruinenwelt geworden, und Rom hätte ihn zum Ehrenbürger ernennen müſſen, wenn es ſeine Verdienſte um den Ruhm der Stadt in angemeſſener Weiſe hätte ehren wollen. Deshalb ſagt auch ſchon Melchiore Miſſirini in ſeiner Geſchichte der Akademie von San Luca, wenn Rom ihm ein Standbild von Gold errichten würde, würde es ſich nicht genügend für die Wohltaten dankbar zeigen, die er dadurch erwieſen hat, daß er das Licht ſeiner Größe unter allen Völkern der Erde verbreitet und die fernſten Völkerſchaften zu ſich eingeladen habe, um hier ihr Wiſſen und ihre Reichtümer zu ergießen. Das Rom, wie es um die Mitte des Jahrhunderts und zur Zeit Winckelmanns ausgeſehen hat, läßt ſich nicht beſſer als durch ſeine meiſt durch das größte Folioformat ausgezeichneten, in der techniſchen Ausführung der Radierung vollendeten Blätter illuſtrieren. Das Bild, das wir auf dieſe Weiſe gewinnen, entſpricht aber auch beinahe in allen weſentlichen Einzelheiten der Zeit Goethes, denn ſeit Piraneſis Tod waren erſt zehn Jahre vergangen, die in der ſeit etwa einem Jahrhundert als ein feſter Typus überlieferten Erſcheinung der Stadt nur geringfügige Änderungen hervorgebracht hatten. Von ſeinen zahlreichen Werken, die ſich auch auf die Trümmerwelt der Umgebung von Rom, auf Unteritalien, auf antike Inſchriften uſw. erſtrecken, kommen für uns vorzugsweiſe die beiden Werke in Betracht: »Vedute di Roma«, zwei Bände mit 137 Blättern, 1748 erſchienen, und die »Antichità Romane«, vier Bände mit 218 Blättern, in der erſten 1756 in Rom erſchienenen Ausgabe; die zweite von ſeinem Sohn Franceſco beſorgte Auflage enthält 224 Blätter. Als Supplementband kamen die beſterhaltenen Tempel von Rom und Umgebung in weiteren 46 Blättern hinzu. Aus ihnen allen heraus ſpricht die begeiſterte Freude des Künſtlers an der maleriſchen Erſcheinung der Ruinen und Baudenkmäler. Deshalb ſind die Blätter auch faſt alle auf den maleriſchen Effekt, auf das Bildmäßige hin gearbeitet, eine noch nie dageweſene und in dieſem Umfange nie wieder erreichte künſtleriſche Verherrlichung der grandioſen Wirkung der Architektur alter und neuer Zeit, mit beſonderer Bevorzugung intereſſanter zauberhafter Beleuchtungseffekte in der Verteilung von Licht und Schatten, die dem Künſtler den Namen des „Rembrandt der antiken Ruinen" eingetragen haben. Auch an reizvoller Staffage fehlt es den Szenerien nicht: Menſchen, die an die Figuren von Jacques Callot erinnern, Tiere, Wagen, Reiter heben die Darſtellungen aus dem Gebiete des rein Architektoniſchen mit großem Glück und maleriſchem Geſchick heraus, die Szenerie zu einem lebensvollen Bilde geſtaltend. Bei dieſer maleriſchen Franchezza liegt freilich die Frage ſehr nahe, inwieweit das topographiſche Bild, das Piraneſi in ſeinen Hunderten von Blättern von dem damaligen Rom überliefert hat, der Wirklichkeit entſprochen hat. Der Winckelmann naheſtehende gelehrte Leibarzt und ſächſiſche Miniſterreſident Auguſts III. in Rom, Bianconi, machte ihm den Vorwurf, daß der Effekt hauptſächlich von den Fremden empfunden würde, „denn wer am Orte lebe, habe nicht immer finden können, daß dieſer Reiz der Wahrheit entſprach, obwohl auch uns eine ſo ſchöne Untreue unendlich gefiel." Kritiſcher noch äußert ſich Goethe, der von einem ſeiner Spaziergänge erzählt: „Die Pyramide des Ceſtius ward für diesmal mit den Augen von außen begrüßt, und die Trümmer der Antoniniſchen und Caracalliſchen Bäder, von denen uns Piraneſi ſo manches Effektreiche vorgefabelt, konnten auch dem maleriſch gewöhnten Auge in der Gegenwart kaum einige Zufriedenheit geben." Es iſt merkwürdig, daß gerade er, dem damals die Größe in einem Kunſtwerk die erſte Forderung war, dieſer Größe, die Piraneſi in ſo genialen Zügen überliefert hat, ſo wenig nachempfinden konnte. Er iſt ſogar geneigt, den römiſchen Anſichten des Holländers Herman van Swanevelt (1600—1655), eines Schülers oder Nachahmers von Claude Lorrain, den Vorzug zu geben. Es iſt kaum verſtändlich, wie dieſe harmloſen Oktavblättchen (den »Diverses vues de Rome«, zwei Reihen von Radierungen, jede zu dreizehn Blatt), die für die örtliche Kenntnis der Stadt ohne jede Bedeutung ſind, weil ſie nur Unweſentliches und auch dieſes nur in einer für das Gegenſtändliche meiſt charakterloſen Auffaſſung zur Darſtellung bringen, Piraneſi gegenüber ihm zu „anmutigen Trägern des lebendig Gegenwärtigen" werden konnten. Es ſoll nicht geleugnet werden, daß manche der von Piraneſi radierten Monumentalbauten des Altertums über die Natur hinaus eine Steigerung ins Gewaltige erfahren haben; ebenſo dehnen ſich mitunter ſeine Plätze und gewiſſe Gebäudegruppen in ihrem Umfang und der natürlichen Perſpektive über die Wirklichkeit aus. Auch liebt er, oft den Vordergrund durch archäologiſche und architektoniſche Zutaten phantaſtiſch auszugeſtalten, um dem Blatte eine mehr bildmäßige Wirkung zu geben — alles Tatſachen, die man bei der wiſſenſchaftlichen Beurteilung ſeiner Kunſt als topographiſches Hilfsmittel gewiſſenhaft in Rechnung ſtellen muß. Und doch iſt es einer der berufenſten Topographen vom alten Rom, Henri Jordan geweſen, der Piraneſi nachrühmt, daß namentlich ſeine beiden Werke die »Antichità« und der »Campo Marzo« den Wert epochemachender und für alle Zeiten unentbehrlicher Arbeiten beſitzen, wobei er hinzufügt, daß der oft wiederholten Behauptung, daß die Brauchbarkeit derſelben wegen der willkürlichen Ausſchmückung des Erhaltenen ſehr zweifelhaft ſei, entſchieden widerſprochen werden müſſe. Die Piraneſiſchen Kupfer ſind übrigens vielfach in kleineren Formaten nachgeſtochen worden. In den von Chriſtian Traugott Weinlig, kurfürſtlich ſächſiſchem Oberbauamts-Zahlmeiſter in Dresden, herausgegebenen „Briefen über Rom" (Dresden 1782—1787) ſind alle Tafeln nach Piraneſi von einem gewiſſen Friedrich geſtochen; der Text gibt vielfach ſehr intereſſante Erläuterungen dazu, die für die erläuternden Bemerkungen zu unſeren Tafeln teilweiſe benutzt worden ſind.

Piraneſis Sohn Francesco (geb. 1756 in Rom, geſt. 1810) hat das Lebenswerk ſeines Vaters fortgeſetzt; er war nebenbei auch Kunſthändler. Unter den Stürmen der Revolution flüchtete er nach Neapel, wo er gefangen genommen wurde, aber durch Napoleons Vermittelung freikam. Er ſiedelte nun, deſſen Einladung folgend, nach Paris über. Napoleon wandte ihm ſeine beſondere Gunſt zu, ſchenkte ihm ein geräumiges Lokal als Künſtlerwerkſtatt und ſtellte ihm einen der unteren Säle des Palais Royal zum Verkauf ſeiner Waren zur Verfügung. Eine Geſamtpublikation des Werkes über die Altertümer iſt trotz der Unterſtützung des Kaiſers nicht vollendet worden. Nach des Künſtlers Tode wollte man ſogar ſein Etabliſſement auf Koſten des Staates für die Summe von dreihunderttauſend Franken ankaufen und ſeinen Erben eine jährliche Penſion von zwölftauſend Franken gewähren, doch wurde die Ausführung dieſes Beſchluſſes durch den Sturz Napoleons verhindert. Das Kupferwerk ging dann in den Beſitz der Gebrüder Firmin Didot über; es beſteht aus mehr als zweitauſend Kupfertafeln, deren Stich mehr als eine Million Franken gekoſtet hat. Die Pariſer Geſamtausgabe der Werke umfaßt neunundzwanzig Foliobände.

Aber trotz aller dieſer Hilfsmittel iſt es für uns moderne Menſchen nicht leicht, uns von dem Bilde, das Rom zur Zeit Goethes bot, eine Vorſtellung zu machen, weil die moderne Großſtadt mit ihren Bauten und Anlagen das Alte zu ſehr überwuchert hat. Der Dichter ſelbſt würde, könnte er jetzt noch einmal durch die Kapitale Italiens wandern, die Stadt von ehedem an ſehr vielen ihrer hiſtoriſchen Stätten nicht wiedererkennen, und wer ſie ſelbſt von modernen Reiſenden in größeren Zeitabſtänden beſucht hat, empfindet die Wahrheit der Worte des Dichters, daß es dem Betrachter von Anfang an ſchwer werde zu entwickeln „wie Rom auf Rom folgt, und nicht allein das neue auf das alte, ſondern die verſchiedenen Epochen des alten und neuen ſelbſt aufeinander!“ Ein ereignisvolles Jahrhundert trennt uns von dem päpſtlichen Rom zu Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts — ereignisvoll für die Geſchichte Roms und für die Geſchichte der Wiſſenſchaft, in deren Mittelpunkt es ſteht. Unter dem Einfluß wichtiger Funde und Entdeckungen und einer tieferen und geklärteren Erkenntnis von dem Weſen und der Bedeutung der alten und der neuen römiſchen Welt iſt das Verſtändnis für die vergangenen Zeiten erweitert und man darf wohl ſagen zum Gemeingut der gebildeten Welt geworden. An der Hand der inzwiſchen gefundenen, lebendigen Schätze einer großen Kunſtwelt rufen wir uns den Wechſel und die Aufeinanderfolge großer vergangener Zeiten ins Gedächtnis zurück und freuen uns an dem, was durch die Gunſt des Schickſals erhalten wurde. An den Trümmern aber beklagen wir, was zugrunde gegangen iſt und rechten mit dem Barbarismus der Geſchlechter, die dies verſchuldet haben. Freud und Leid berühren ſich hier wie ſelten aufs engſte. Viele rechten aber auch mit der Gegenwart, und die Neugeſtaltung der örtlichen Verhältniſſe, der die Stadt ſich ſeit dem Jahre 1870 unterwerfen mußte, iſt als eine Vernichtung empfunden worden, über die namentlich und begreiflicherweiſe Deutſche bittere Klage geführt haben. So ſehr man im Intereſſe Roms, ſeines poetiſchen Zaubers und ſeiner zu andachtsvoller Stimmung begeiſternden Schönheiten dieſen Wandel beklagen muß, ſo muß man ſich auch hüten, dem gegenwärtigen Geſchlechte Vorwürfe zu machen, die nur einzelne Spekulanten betreffen, denn der moderne Italiener hat für Rom mehr getan als je ein früheres Geſchlecht. Daß Rom Großſtadt im modernen Sinne werden würde, Großſtadt mit all den Anforderungen und Bedürfniſſen der Hauptſtadt einer europäiſchen Macht, war politiſch wie entwicklungsgeſchichtlich nicht mehr zu verhindern. Ein Stillſtand wie in päpſtlicher Zeit wäre undenkbar, denn ſonſt würde ſich, abgeſehen von vielen anderen Gründen, das junge Königreich ſeiner Kulturmiſſion nicht bewußt geworden ſein. Und wenn bedauerlicherweiſe ſich dieſes Stadtbild innerhalb und außerhalb der Mauern auf Koſten der Naturſchönheit und des patriarchaliſch gemütvollen Charakters der Vergangenheit geändert hat, ſo darf man nicht vergeſſen, daß auch andere Städte ein gleiches Schickſal erreicht hat und daß eigentlich in Rom jedes Geſchlecht, will es ſich ſeinen Bedürfniſſen gemäß einrichten, hiſtoriſche Taktloſigkeiten im Sinne einer friedlichen Zerſtörung begehen muß, weil der ganze Boden auf Schritt und Tritt eine einzige, ſeit Jahrhunderten geweihte Stätte hiſtoriſcher Reminiszenzen iſt. Vergeſſen wir endlich auch den Gewinn nicht, den dieſer alte ehrwürdige Boden bei dieſer Gelegenheit der Wiſſenſchaft geſpendet hat: es iſt erſtaunlich, wie unſere Kenntniſſe von Rom nach allen Seiten hin im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts gewachſen ſind, und mit Genugtuung darf man es begrüßen, mit welcher Liebe und Begeiſterung auch das moderne Italien im Wettbewerb mit anderen Völkern ſich in den Dienſt der Geſchichte und Erforſchung von Rom geſtellt hat.

Die vorſtehenden Erwägungen drängen ſich dem auf, der verſuchen will, in Goethes Sinne ein „Mitgenoſſe der großen Ratſchläge des Schickſals“ der ewigen Stadt zu werden. Aber nur in großen Zügen ſoll dieſes Schickſal, das im Laufe des verfloſſenen Jahrhunderts aus dem alten ein neues Rom geſtaltet hat, und nur an der Hand bezeichnender Einzelheiten hier erzählt werden: denn die Ortskunde von Rom iſt eine Wiſſenſchaft für ſich und ſelbſt über einzelne Kapitel laſſen ſich Bücher ſchreiben.

Die Grenzen Roms ſind im weſentlichen bedingt durch den Mauerzug, mit dem Kaiſer Aurelian die Stadt gegen die Einfälle der Barbaren umgeben ließ. Bei ihrer Anlage war darauf Bedacht genommen worden, daß ſie einen möglichſt großen Raum umſchließen mußte. Soweit es möglich war und ſoweit es die Bodengeſtaltung erlaubte, war es die alte Stadt der vierzehn Regionen. Ausgeſchloſſen blieben von der vierzehnten Region das vatikaniſche Gebiet und die Strecke bis zum Almo. Innerhalb dieſes Mauerringes ſchließen oder ſchloſſen ſich an die innere Stadt im Norden, Oſten und Süden, teilweiſe auch im Weſten große und herrliche Gartenanlagen an mit Baumgruppen und maleriſchen Durchblicken, mit ihrer Stille und Großzügigkeit der Anlage, in der in überraſchender Weiſe die Natur der Kunſt maßvoll untertan gemacht worden war und in ſeltener Harmonie architektoniſchen Zwecken diente. Wer ſie noch alle gekannt hat, wer die majeſtätiſchen Piniengruppen, die zierlichen Zypreſſen, das dunkle Grün der Lorbeern und die immergrünen Eichen, unter ihnen als Zeugen aus der Vergangenheit alte Statuen und Reliefs abſeits von der Stadt noch bewundert hat, dem wird dieſer Eindruck für ſein ganzes Leben unvergeßlich bleiben. Ein großer und man möchte ſagen der ſchönſte Teil dieſer Anlagen iſt leider vernichtet worden: das etwa 300000 Quadratmeter umfaſſende Areal der Villa Ludoviſi iſt in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts parzelliert worden und ſeitdem mit Straßen und einförmigen Häuſergruppen beſetzt. Das gleiche Schickſal hat die Villa Maſſimi am Lateran betroffen: das Verhängnis war in beiden Fällen nicht aufzuhalten, da an dem Verfügunsrecht der Beſitzer nichts zu ändern war. Daneben ſind noch zahlreiche neue Bezirke im Intereſſe der Stadterweiterung, namentlich in der Nähe des Bahnhofes, auf dem Esquilin und von hier ſüdlich bis zum Lateran, ſüdweſtlich vom Aventin, zwiſchen dieſem und dem Tiber, im Norden von der Engelsburg, zwiſchen dem Tiber und dem Vatikan (auf den ſog. Prati di Caſtello) geſchaffen worden. Viel iſt hier von dem Nimbus und dem poetiſchen Reiz, der das ehemalige Rom umkleidete, unwiederbringlich verloren gegangen, und man verſteht wohl ältere Leute, wenn ſie Rom nicht wieder aufſuchen wollen, weil ſie die Vernichtung dieſer natürlichen Schönheiten nicht mit eigenen Augen ſehen wollen. Niemand würde mehr als Goethe von dem modernen Rom enttäuſcht ſein.

Aber auch die alte Stadt, die Welt der Trümmer und das päpſtliche Rom, wie es namentlich im ſiebzehnten Jahrhundert geworden war, hat im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts an einzelnen Punkten eine gründliche Neugeſtaltung erfahren. Das gilt wohl am meiſten von dem Forum Romanum, von dem man früher ſagte, es befände ſich in einem ähnlichen Zuſtande, in dem es Aeneas fand, als er den armen Euander beſuchte:

Talibus inter se dictis ad tecta subibant
Pauperis Euandri: passimque armenta videbant
Romanoque foro et lautis mugire Carinis.

Piraneſis Kupfer zeigen uns dieſen Zuſtand, an dem hiſtoriſcher Sinn für die Vergangenheit und das antiquariſch-gelehrte Zeitalter noch nicht die Hand angelegt haben. Goethe, der, was ungemein bezeichnend iſt, das Forum nie mit dieſem Namen, ſondern nur als Campo vaccino nennt, hätte als Stimmungs- und Phantaſiemenſch ſich ganz gewiß mit den Ausgrabungen nicht befreundet, denn in der Studie über Winckelmann zitiert er die Auffaſſung von Wilhelm von Humboldt über ſolche der Wiſſenſchaft dienende Umgeſtaltungen, die ihm zuwider waren: „Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muß das Altertum uns erſcheinen. Es geht damit wie wenigſtens mir und einem Freunde mit den Ruinen; wir haben immer einen Ärger, wenn man eine halbverſunkene ausgräbt; es kann höchſtens ein Gewinn für die Gelehrſamkeit auf Koſten der Phantaſie ſein. . . . Nur wenn in Rom eine ſo göttliche Anarchie und um Rom eine ſo himmliſche Wüſtenei iſt, bleibt für die Schatten Platz, deren einer mehr wert iſt als dies ganze Geſchlecht.“ Und wer wollte von uns, die wir die Bedeutung der Ausgrabungen und die Erfolge der modernen Wiſſenſchaft freudig anerkennen, leugnen, daß über dem Campo vaccino von ehedem nicht eine, wenn auch ſtark melancholiſche, an den Wandel alles Irdiſchen mahnende, ſo doch auf Herz und Gemüt tief einwirkende, feierliche Stimmung gelegen haben muß?

Die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum beginnen erſt mit dem neunzehnten Jahrhundert. Zunächſt wurde am Fuße des Kapitols unter Leitung von Carlo Fea der Bogen des Septimius Severus vom Schutte befreit und mit einer Mauer umgeben (1803), dann wurde unter der franzöſiſchen Regierung der Abhang des Clivus Capitolinus mit einem Teil des Tabulariums und den nur im oberen Drittel ſichtbaren Säulen des Veſpaſiantempels (damals für den Tempel des Jupiter tonans gehalten) bloßgelegt; ferner wurde der Concordientempel von modernen Anbauten befreit, der Portikus des Fauſtinatempels ausgegraben, wobei man auf das Pflaſter der Via ſacra ſtieß; 1813 wurden die mittelalterlichen Türme und die niedrigen Häuſer in der Nähe der Phokasſäule abgetragen und deren Fußgeſtell aufgedeckt. Von den Hallen der Baſilika des Conſtantin wurde der Schutt beſeitigt, das an den Titusbogen angrenzende Olivetanerkloſter und einige daſelbſt befindliche Magazine wurden niedergelegt, wodurch der Titusbogen freier wurde, der dann, als man 1822 die an ihn ſich anlehnenden Mauern beſeitigte, reſtauriert werden mußte, da er den Halt verlor. 1835 und 1848 wurde unter Caninas Leitung die Baſilika Julia entdeckt. Seit 1871 wurden die Ausgrabungen, teilweiſe dadurch, daß man die Häuſerreihe von San Adriano bis San Lorenzo in Miranda niederlegte, in großem Maßſtab und mit ebenſo großem Erfolge fortgeſetzt, ſo daß wenigſtens ein großer Teil des alten Forums zurzeit vom Schutt, den Jahrhunderte aufgehäuft haben, befreit iſt und die Wiſſenſchaft dieſe eine der denkwürdigſten Stätten der Weltgeſchichte erforſchen konnte. Auch für das Coloſſeum wurde geſorgt: die die Arkaden bedeckende Erde wurde beſeitigt, ſo daß das alte Niveau wiederhergeſtellt wurde, außerdem erhielt die Nordweſtſeite zur Sicherung große Strebemauern; der Hadrianiſche Doppeltempel der Venus und Roma ward freigelegt; 1812—1814 wurde das Forum Trajans, von dem nur der Teil unmittelbar an der Säule dem Auge ſichtbar war, durch die franzöſiſche Regierung aufgedeckt; der ſog. Tempel der Veſta und der der Fortuna virilis wurden vom Tiberſchlamm befreit; 1825 folgte die Ausgrabung des Circus des Maxentius. Dann wurden der Tempel des Mars ultor, Druſusbogen und Ceſtiuspyramide von Schutt und modernen Anbauten gereinigt, Porta maggiore wurde von den Anbauten aus der Zeit des Kaiſers Honorius befreit, wobei das Grabmal des Euryſakes zum Vorſchein kam. Auch auf dem Palatin, in den von Papſt Paul III. Farneſe angelegten farneſiſchen Gärten (Orti Farneſiani) wurden die hauptſächlichſten Ausgrabungen, die uns einen Einblick in dieſen Teil des kaiſerlichen Roms gewähren, erſt im neunzehnten Jahrhundert veranſtaltet, und zwar 1861, wo Napoleon III., der die Gärten von König Franz II. erworben hatte, von Pietro Roſa nachgraben ließ und nach 1870 unter der italieniſchen Regierung, nachdem dieſe das Areal von den Franzoſen an ſich gebracht hatte. Zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts wurde geklagt, daß die verwachſenen Gebüſche in den vernachläſſigten Gartenanlagen an die Zeiten erinnerten, wo der Palatin — genau wie das Forum romanum — lange vor Erbauung der Stadt von Hirten bewohnt wurde. Goethe ging „auf den Ruinen des Neroniſchen Palaſtes durch friſch aufgehäufelte Artiſchockenländer“ hindurch. Doch machte die Ruinenwelt trotz der Vernachläſſigung noch einen zauberhaften Eindruck auf das damalige Geſchlecht. „Es gibt keinen Fleck auf der Welt, ſchreibt Moritz, wo ſich mehr Überreſte aus dem Altertum zuſammendrängten als hier, und von dem zugleich noch ſo viel aufgezeichnete Geſchichte vorhanden iſt, wodurch dieſe Überreſte ſich erklären“.

Verhältnismäßig günſtig war es mit der antiken Ortskunde in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts auf der Via Appia, der durch die alte Porta Capena in der Richtung nach Süden führenden Gräberſtraße beſtellt. Zwar iſt auch hier und in der Umgebung im

Laufe des neunzehnten Jahrhunderts manche ſchöne Entdeckung gemacht worden (unter Gregor XVI. wurden in der Nähe der Scipionengräber mehrere Columbarien aufgedeckt, unter Pius IX. wurde die Straße bis zum elften Meilenſteine, bis in die Nähe des alten Bovillä bloßgelegt), aber auch zu Goethes Zeit konnte man von der „Königin der Straßen“ und den ſie begrenzenden oder weiter abſeits in der Campagna liegenden antiken Bauwerken dank der großen Pläne Pius VI., in deren Mittelpunkt die Austrocknung der Pontiniſchen Sümpfe ſtand, einen großen Eindruck mit hinwegnehmen. Auf der Strecke von Rom bis Albano zählte man damals über zweihundert antike Grabmonumente. Schon am 11. November, dreizehn Tage nach ſeiner Ankunft, beſucht Goethe das Nymphäum der Egeria, die damals noch verſchüttete „Rennbahn des Caracalla“, das Grabmal der Cäcilia Metella, er ſieht die gigantiſchen Überreſte der alten Waſſerleitungen und ſtellt feſt, daß die Römer für die Ewigkeit arbeiteten: „es war auf alles kalkuliert, nur auf den Unſinn der Verwüſter nicht“. Seit 1780 war auch das wichtige, aus der republikaniſchen Zeit ſtammende Grabmal des berühmten Geſchlechts der Scipionen entdeckt, doch waren die hier gemachten Funde, unter ihnen auch der bekannte Peperinſarkophag in das vatikaniſche Muſeum gebracht worden. Goethe konnte ſich indeſſen mit dieſen dumpfen, unterirdiſchen Räumen nicht befreunden, weshalb er auch in den Katakomben von San Sebaſtiano bald wieder umkehrte. Durch das Studium von Boſios Werk über die Roma ſotteranea ſuchte er ſich ſpäter über das, was er von den altchriſtlichen Gräberſtätten „geſehen oder wohl auch nicht geſehen hätte“, zu unterrichten. Merkwürdigerweiſe vermiſſen wir auch den Hinweis auf einen Beſuch der Villa Adriana, auf deren Grund und Boden eine kaum überſehbare Fülle berühmter Antiken gefunden worden war. Die Ruinen waren im Laufe der verfloſſenen Jahrhunderte als rentable und bequeme Steinbrüche von der Nachbarſchaft benutzt worden. Eine ſyſtematiſche Erforſchung iſt aber auch hier erſt ſeit dem Jahre 1871 möglich geworden, nachdem das Areal von der Familie Braschi an den italieniſchen Staat übergegangen war.

Sind dieſe Ausgrabungen und Bemühungen im Intereſſe der antiken Baudenkmäler im weſentlichen der Wiſſenſchaft, der Topographie von Rom, die teilweiſe auf ganz neue Fundamente geſtellt werden konnte, zugute gekommen, alſo aus idealen und hiſtoriſchen Rückſichten erfolgt, ſo ſind andere Umgeſtaltungen, denen das päpſtliche Rom, die Stadt, die ihren eigentlichen Charakter durch das ſiebzehnte Jahrhundert erhalten hat, im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts unterworfen wurde, hauptſächlich auf die praktiſchen Bedürfniſſe des modernen Lebens und Verkehrs zurückzuführen, teilweiſe auch auf den Wunſch, die Stadt zu verſchönern, einzelne Quartiere geſünder zu machen, oder für monumentale Anlagen Platz zu gewinnen. Goethe hat den Monte Pincio in ſeiner jetzigen Geſtalt, die imponierende Anlage, die die Piazza del Popolo begrenzt, die einzig ſchönen Promenaden, die oben über den antiken collis hortorum hinführen, nicht gekannt. Sie ſtammt vielmehr aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, wo unter franzöſiſcher Herrſchaft die zum Kloſter von Santa Maria del Popolo gehörige Vigne von dem römiſchen Architekten Valadier in Parkanlagen umgeſtaltet wurde. Infolge des in neuerer Zeit ſeit Erbauung der Eiſenbahn gewaltig ſich ſteigernden Verkehrs mußten neue Straßen und Plätze angelegt, alte verbreitert werden (ſo z. B. die Via Nazionale und ihre Fortſetzung der Corſo Vittorio Emanuele, auch die Piazza Colonna), wobei aber nach Maßgabe des Denkmälerſchutzes, den der Staat geſetzlich ausübt, mit größter Schonung gegen das hiſtoriſch Gegegebene verfahren wurde, ſo daß der bekannte römiſche Topograph Henri Jordan die Herſtellung einer direkten und bequemen Verbindung des Ausgangspunktes der Eiſenbahnen mit dem Herzen der Stadt durch die Via Nazionale, den Anbau des Esquilin, „in der Tat als die Vollendung der Wiederaufrichtung der Stadt aus dem Schutt der Zerſtörung begrüßen“ konnte.

Ein Hauptaugenmerk hat die moderne Stadtverwaltung der Regulierung des Tiber durch Vertiefung und Erweiterung des Flußbettes und durch Errichtung ſtarker Quaianlagen zugewendet. Auch hierdurch iſt ein eigentümlicher in zahlreichen Veduten verewigter Reiz des alten Roms verſchwunden und das Moderne will ſich recht widerwillig in das Stadtbild einfügen. Wer von der Engelsbrücke oder vom Hafen an der Ripetta früher ſeine Blicke flußabwärts ſchweifen ließ, dem wird der maleriſche Eindruck der Begrenzung des Tiber nicht wieder aus dem Gedächtnis ſchwinden. Die Umgeſtaltung iſt indeſſen mit Rückſicht auf die öffentliche Wohlfahrt und Sicherheit, in Hinblick auf die großen Gefahren, die die Überſchwemmungen des Tiber ſtets mit ſich gebracht haben, dringend nötig geweſen. Dieſen neuen Uferbauten iſt leider auch ein Teil des Gartens der Villa Farneſina zum Opfer gefallen. Große Veränderungen mitten im alten Rom ſind ferner in der Nähe der Piazza Venezia in ſüdlicher Richtung, nach dem Capitol zu, vor ſich gegangen: hier ſind ganze Häuſermaſſen abgebrochen worden, weil auf dem ſo gewonnenen Areal und auf dem nordöſtlichen Teile des capitoliniſchen Burghügels das große Nationaldenkmal errichtet wird, das Italiens erſtem Könige gewidmet iſt — an dieſer Stelle wird das Stadtbild einen völlig neuen Charakter, das moderne Italien aber ſeinen größten Monumentalbau erhalten. Auch den hier entſtehenden Kontraſt werden die Freunde der früheren Zuſtände nicht als angenehm empfinden. Und wie im Innern der Stadt, ſo iſt auch vor den Mauern ſchier überall gebaut worden, um den tatſächlichen, teilweiſe freilich auch eingebildeten und durch ungeſunde und finanziell bedenkliche Spekulationen künſtlich hervorgerufenen Bedürfniſſen der Großſtadt entgegenzukommen. Zahlreiche Vignen ſind auf dieſe Weiſe vom Boden verſchwunden, zahlreiche, einförmige Mietskaſernen beleidigen jetzt das Auge da, wo es ſich früher an den Schönheiten von Gottes freier Natur weiden konnte, widerlicher Straßenlärm erfüllt da die Luft, wo früher patriarchaliſche Einſamkeit und Ruhe zum Zauber der Landſchaft gehörten — aber wer wird denn ein ſolches Idyll noch in einer modernen Großſtadt ſuchen? Am meiſten zu bedauern iſt dieſe Neugeſtaltung an jenen Stellen, an denen, wie es beiſpielsweiſe bei der Villa Albani der Fall iſt, mit der geſchmackloſen, das Alte einzwängenden Bebauung auch der köſtliche, zu der ganzen architektoniſchen Anlage geradezu wie eine Notwendigkeit gehörige Blick in das Weite, über die wellige Fläche der Campagna hinweg nach den Bergen am fernen Horizont, verbaut worden iſt.

Dieſe wenigen Andeutungen über die gründliche Veränderung, die das Stadtbild Roms in neuer und neueſter Zeit erfahren hat, mögen für unſern Zweck genügen, weil es hier im weſentlichen darauf ankommen konnte, den großen Unterſchied zwiſchen dem Rom, das Goethe kennen gelernt und als ein Bild ehrwürdiger Größe in ſich aufgenommen hat, und dem Rom von heutzutage feſtzuſtellen. Für den Romreiſenden, der jetzt auf Goethes Spuren wandernd, die Stadt durchzieht, um die Punkte aufzuſuchen, an denen einſt der Dichter geweilt und begeiſtert die Zeit geſegnet hat, die er hier „wie ſeine zweite Jugend“ verleben durfte, ergibt ſich ſonach keine ganz leichte Aufgabe, wenn er ſich die alte unter päpſtlicher Herrſchaft ſtehende Stadt mit dem ehrwürdigen Abglanz und dem Charakter vergangener Zeiten im Geiſte rekonſtruieren will. An ſolchen Verſuchen, wenn auch in einem andern Sinne, hat es ja in der Geſchichte nicht gefehlt. Man denke an den ſchönen und gewaltigen Plan, den einſt Raffael ſeinem Gönner Leo X. in ſo überzeugender Weiſe entwickelt hat. Und doch hatte man ſchon Jahrhunderte zuvor von einer Wiederauferſtehung der Stadt zu reden gewagt! Im zwölften Jahrhundert ſchon hatte der Dichter ſie mit den Worten begrüßt:

> Roma vetusta fui, sed nunc nova Roma vocabor:
> Eruta ruderibus culmen ad alta fero.

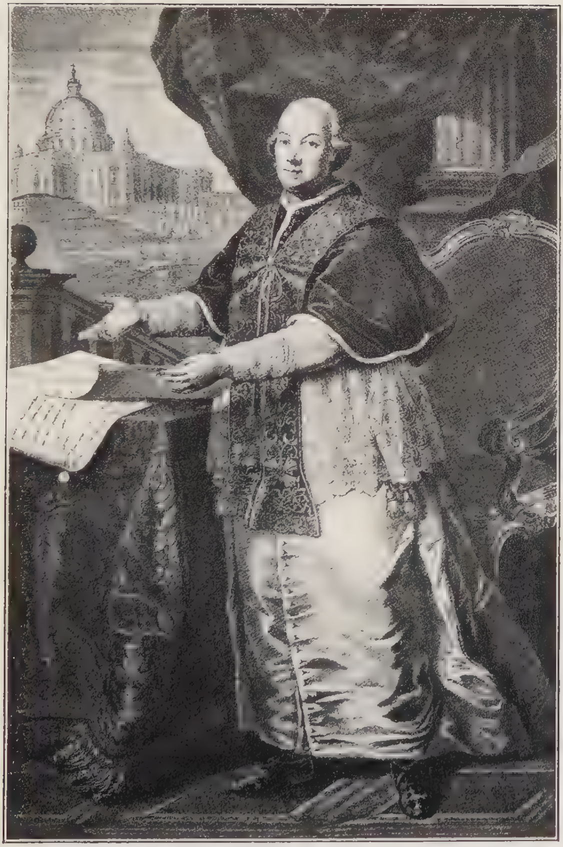
Aber erſt nach ſieben Jahrhunderten iſt dieſer ſtolzbewußte Gruß, freilich in einem ungeahnten Sinne, zur Wahrheit geworden.

Papſt Pius VI.

Sunt indivisa simul una Papaque Roma!

Ein bekanntes Wort ſagt: „Wer in Rom geweſen und hat den Papſt nicht geſehen, der hat Rom nicht geſehen“, eine der zahlreichen Variationen eines Themas, das der moderne Reiſende nicht mehr zu verſtehen vermag. Die wenigſten der zahlloſen Romfahrer, die nicht die Betätigung ihres Glaubens in die ewige Stadt führt, um ſich von dem Oberhaupt der katholiſchen Kirche in Audienz empfangen und ſegnen zu laſſen, haben jetzt Gelegenheit, den Papſt im Vatikan oder dem großen angrenzenden Garten von Ferne einmal zu ſehen. Selten ſind auch die kirchlichen Feſtlichkeiten, bei denen der Nachfolger Petri in eigener Perſon fungiert; — auf Rom ſelbſt, wo überall ſeit einem Menſchenalter die Tricolore des geeinten Königreiches weht, fällt kein Abglanz mehr von der alten weltlichen Herrlichkeit, ohne die man ſich die Stadt durch Jahrhunderte nicht vorſtellen konnte. Goethe ſah den Papſt ſchon in den erſten Tagen ſeines römiſchen Aufenthaltes, am 2. November, dem Tage „Allerſeelen“, als er in ſeiner Hauskapelle auf dem Quirinal das Hochamt zelebrierte. Der heilige Vater iſt ihm „die ſchönſte, würdigſte Männergeſtalt“, für die Art und Weiſe, wie er während der Meſſe ſeines Amtes waltete, für die ganze heilige Handlung ſelbſt hatte er kein Verſtändnis, ſondern nur die ſcharfe Kritik des „in proteſtantiſcher Erbſünde“ befangenen Andersgläubigen. Als er im Juni dem Fronleichnamsfeſte beiwohnt, ſpricht er ſich noch mehr in ablehnenden Worten über die kirchlichen Zeremonien aus: „Die Mummereien, die für Kinder und ſinnliche Menſchen etwas Impoſantes haben, erſcheinen mir auch ſogar, wenn ich die Sache als Künſtler und Dichter anſehe, abgeſchmackt und klein.“ Das kirchliche Rom, die Stadt der Päpſte, iſt es auch nicht geweſen, die den Dichter in ihre Mauern mit der Kraft des Magnets gezogen hat. Trotzdem umgibt ſie ihn auf Schritt und Tritt, die Luft iſt von kirchlicher Stimmung erfüllt, kirchlich iſt das ganze Leben, nach dem auch der Fremdling ſich einrichten muß, päpſtlich ſind ſelbſt Gewand und Farbe, in dem viele Ruinen des grauen Altertums erſcheinen. Mit den modernen Zuſtänden, mit der Kapitale des modernen Königreichs und dem Wechſel des Milieus würde ſich Goethe noch weniger haben befreunden können. Rom zur Zeit Goethes iſt ebenſowenig wie in frühern Jahrhunderten und wie ſpäter bis zur Einnahme durch die Piemonteſen ohne den Papſt zu verſtehen und in dem ganzen Glanze ſeiner für viele zauberhaften Macht zubegreifen. Ohne die Perſönlichkeit des Papſtes lernen wir weder das politiſche Leben der Zeit kennen, noch — und das gilt in unſerem beſonderen Falle — die inneren, in verſchiedenen wichtigen Kulturfragen ſich äußernden Zuſtände des Kirchenſtaates unter dem ſonſt an Unglücksfällen, an kirchlichen wie politiſchen Mißerfolgen ſo reichen Pontifikat von Pius VI.

Pius VI., Giovanni Angelo Braſchi aus Ceſena im Kirchenſtaate, ſaß als Nachfolger Clemens XIV. (aus dem Hauſe Ganganelli) ſeit dem Februar 1775 als Träger der dreifachen Krone auf dem Stuhle Petri[18]). Er war achtundfünfzig Jahre alt als ihn das Konklave zum Pontifex wählte. In einer der ſchwierigſten Zeiten, die je dem Papſttum beſchieden waren, zur Regierung berufen, hat er, der von hohen Plänen erfüllt und ſehr darauf bedacht war, den Glanz und die Pracht der Kirche zu erhöhen, die gefährlichſte kirchliche Oppoſition und die Gräuel der Revolution durchleben müſſen, ſo daß es eine Zeitlang den Anſchein hatte, als ob es mit der päpſtlichen Macht für immer zu Ende gehe. Dabei iſt ſeine Perſönlichkeit, wenn ihr auch alles Großzügige fehlte, ſympathiſch, und das tragiſche Ende, das ſein Pontifikat und ſpäter ſein Leben fanden, muß auch den Hiſtoriker zum Mitleid ſtimmen. Von Haus aus war er nicht für den geiſtlichen Beruf beſtimmt. Von der Rechtsgelehrſamkeit ging er, der Sproß einer armen adligen Familie, um das verfallene Anſehen ſeines Hauſes wiederherzuſtellen, zu dem geiſtlichen Stande über und lebte ſeit ſeinem achtzehnten Jahre, nachdem er ſich die Doktorwürde erworben, bei ſeinem Oheim, dem Advokaten und Auditor des Kardinal-Erzbiſchofs Ruffo in Ferrara. 1740 kam er nach Rom und hier wäre er beinahe ſeinem Gelübde untreu geworden, denn eine junge Römerin hatte ihn dermaßen begeiſtert, daß er das Cölibat mit dem Eheſtande vertauſchen wollte. Der Heiratsantrag ward indeſſen abgelehnt, wie man ſagt, weil dem Vater des Mädchens die Armut der



Papst Pius VI.

Stich von Camillo Tinti, nach einer Zeichnung von J. D. Porta

Familie Braschi zu groß war. Den Troſt für dieſe Abweiſung fand er nun wieder im geiſtlichen Stande. Seine Laufbahn verdankt er hauptſächlich ſeinem Oheim, der ihn an ſeinen Gönner, den inzwiſchen nach Rom als Dechant des Kardinalskollegiums übergeſiedelten Kardinal Ruffo empfahl. Braschi wurde Auditor der päpſtlichen Kanzlei, und als Papſt Benedikt XIV. 1753 ſeinen Geheimſchreiber verlor, wurde er zu dieſem Poſten berufen, da dem Papſte ſeine ſchöne Geſtalt und ſeine ſaubere Handſchrift beſonders gefielen. Unter Clemens XIII., aus dem Geſchlechte der Rezzonico aus Venedig, ſtieg er höher in ſeinen Würden: 1759 wurde er Auditor des Kardinalkämmerlings Rezzonico, durch deſſen Fürſprache er ſieben Jahre ſpäter vom Papſte zum Generalſchatzmeiſter ernannt wurde, deſſen Amt durch ſeinen bisherigen Träger, der das Volk, noch dazu während einer Hungersnot, ausgeſogen und ſich nach Möglichkeit unbeliebt gemacht hatte, in ſtärkſten Mißkredit gekommen war. Braschi hat mit Uneigennützigkeit, Gerechtigkeit und Würde ſein ſchwieriges Amt verwaltet. Im April 1773 wurde er von Clemens XIV. zum Kardinal ernannt, aber ſeine unbedeutende Pfründe zwang ihn wie bisher auf beſcheidenem Fuße zu leben. Als das Konklave nach Clemens XIV. Tod Anfang Oktober 1774 zuſammentrat, war es bekannt, daß Kardinal Braschi ſich mit der kühnen Hoffnung auf die dreifache Krone trug. Zu ſeinen Gönnern, die für ſeine Wahl eintraten, gehörte auch der Kardinaldekan Giovanni Francesco Albani. Es fehlte nicht an Intriguen und an leidenſchaftlicher Agitation von ſeiten der Parteien, aber trotzdem ging Braschi am 15. Februar 1775 als der erwählte Pontifex aus dem Konklave hervor. Die Römer waren unzufrieden mit ſeiner Wahl. Sie hätten gern wieder einen Sohn ihrer Stadt auf dem Throne geſehen, und als der Kardinaldiakon die Wahl Braschis dem Volke verkündete, rief einer aus der verſammelten Menge: Semper sub Sextis perdita Roma fuit — wohl eine Anſpielung auf Alexander VI. Borgia.

Der Macht ſeiner Perſönlichkeit — darin ſind alle zeitgenöſſiſchen Schriftſteller ſich einig — konnte ſich niemand entziehen. Selbſt ein Leſſing brachte ihr ſeinen Tribut dar[19]). Als dieſer im Herbſt 1775 in der Begleitung des Prinzen Leopold von Braunſchweig dem Papſte vorgeſtellt wurde, war er, obwohl beiden Proteſtanten der Fußkuß ausdrücklich erlaſſen war, doch im Begriffe, dem Papſte die Füße zu küſſen, was dieſer vermied, indem er ſich lächelnd zurückzog. Seinen Freunden erzählte Leſſing dann, er ſei wirklich durch den feierlichen Anblick des alten würdigen Mannes, der mehr als ein Monarch der Erde über zahlenloſe Menſchenſeelen herrſche, ungewöhnlich überraſcht worden. Pius war nebenbei ein Mann, der über eine große Beredſamkeit verfügte, in ſeinen äußeren Formen tadellos, gewand in ſeinem Auftreten, geiſt- und geſchmackvoll, aber ebenſo eitel und ruhmesſüchtig. Dabei war er ein ſchöner Mann und er wußte es auch. Der Eindruck, den ſeine äußere Erſcheinung machte, war wohlbedacht: auf ſeine Haartracht verwendete er große Pflege, ſeinen kleinen Fuß ließ er dadurch zur Geltung kommen, daß er das Pontifikalgewand wenigſtens auf der einen Seite mit Würde zu raffen verſtand. Für dieſe Schwäche, die nach der Meinung der Menſchen den Pontifex nicht recht kleiden wollte, hatten die Römer ein Diſtichon erfunden:

Aspice Roma Pium. Pius! haud est: aspice mimum
Luxuriante coma, luxuriante pede.

Aber für ſeine ſtattliche Erſcheinung, für ſeine edlen Geſichtszüge, die von Sanftmut und Milde verklärt wurden, für ſeine würdevolle Geſtalt, die auch Goethe imponierte, hatte man überall Verſtändnis, und als er einſt durch eine Gaſſe getragen wurde, rief eine junge Frau ihm zu: Quanto è bello, o quanto è bello, worauf ſogleich eine bejahrte Frau aus dem Fenſter gegenüber, indem ſie die Hände faltete und gen Himmel blickte, antwortete: Tanto è bello, quanto è santo. Um den Glanz ſeiner Erſcheinung beſonders dann zu erhöhen, wenn er ſich in Ausübung ſeines hohen Amtes zeigte, ſorgte er für eine möglichſt große Pracht der päpſtlichen Inſignien: drei dreifache Kronen, deren Faſſung zu wenig modern und nicht reich genug war, ließ er von ſeinem Juwelier Carlo Sartori neu faſſen und mit Edelſteinen bereichern, zwei koſtbare Biſchofsmützen neu anfertigen, ſo daß ſelbſt der gemeine Mann, der ob der Höhe der Steuern keine Urſache hatte ſich über dieſe Prunkſucht zu freuen, nach dem Fronleichnamsfeſte z. B. von weiter nichts in ſeinem Hauſe ſprach als von dem bellissimo gruppo del santo Padre. Man darf aber die Charakteriſierung ſeiner Perſönlichkeit nicht auf ſolche Zeugniſſe beſchränken. Er galt mit Recht für einen frommen Mann, dem die Erfüllung ſeines heiligen Berufes eine ernſte Sache war. Den Jeſuiten gegenüber, deren Orden ſein Vorgänger zur Genugtuung der katholiſchen Welt aufgehoben hatte, war er, ſoweit ſeine Geſinnung aus Tatſachen zu ſprechen vermochte, ein ſtiller Freund, und nicht mit Unrecht wurde in Hinblick auf dieſes ſtille Wohlwollen an die Worte über dem Hochaltar der Jeſuitenkirche von San Ignazio erinnert: Ego vobis Romae propitius ero! Offen durfte er ihnen ſeine Gunſt in Hinblick auf die politiſche Stimmung vorerſt nicht zuwenden. Mit der Heiligſprechung ſoll er ſehr freigebig geweſen, und wenn man den nicht immer unparteiiſch gefärbten zeitgenöſſiſchen Berichten trauen darf, nicht immer ganz glücklich geweſen ſein. So wird berichtet, daß er in den Jahren 1781—1786 nicht weniger als zweiundzwanzig Heilig- und Seligſprechungen vorgenommen hatte und zwar teilweiſe bei Leuten, deren Verehrung in dem Königreiche beider Sizilien offiziell verboten wurde. Seiner Eitelkeit entſprach es vielleicht, wenn er auf einen beſonderen Prunk bei großen kirchlichen Feierlichkeiten bedacht war und vom Anfange ſeines Pontifikates an nach dieſer Seite hin wirkte. Goethes mißbilligende Äußerung klingt etwas unverſtändlich, weil die Zeremonien, die ſein Mißbehagen erregten, im Weſen des Kultus begründet lagen. Gerade Pius VI. wurde in der Ausübung ſeines Berufes eine beſonders würdevolle Hoheit, die auf die Zeitgenoſſen allgemein ihren Eindruck nicht verfehlte, nachgerühmt. Hinreißend, ſo wird erzählt, ſoll es mit anzuſehen geweſen ſein, wenn er bei großen Kirchenfeſten von der Exedra von Sankt Peter urbi et orbi mit Grazie und der ganzen Würde des Kirchenoberhauptes den Segen erteilte.

Pius' Kardinal-Staatsſekretär wurde als Nachfolger des im Februar 1785 verſtorbenen Pallavicini ſein Kardinallegat in Bologna, der Fürſt Ignazio Lodovico von Buoncompagni-Ludoviſi — nicht der Begründer der berühmten Antikenſammlung — der ſeine Berufung ſeiner Beliebtheit beim Hofe von Neapel zu verdanken hatte. Doch war Pius ihm gegenüber zu ſehr ſein eigener Herr, namentlich ſeitdem er in Wien geweſen war. Zeitgenoſſen entwerfen von dem neuen Staatsſekretär, ſeinem oberflächlichen Charakter und ſeinen Sitten ein ſehr düſteres Bild, Herder, der ihn in Gemeinſchaft mit ſeinem Reiſegefährten Dalberg im November 1788 beſuchte, war von der Aufnahme, die er bei ihm gefunden, ſehr begeiſtert (Brief an ſeine Gattin 15. Novbr. 1788). Auch Goethe hatte er kennen lernen wollen, nachdem er von ſeinen ſchriftſtelleriſchen Arbeiten und von der Iphigenie, die er unter Freunden vorgeleſen, gehört hatte. Goethe aber „hielt feſt in ſeiner wohlbekannten Einſiedelei" d. h. an ſeinem Inkognito und verſagte ſich die Ehre der Vorſtellung.

Die Geſchichte von Pius Pontifikat ſoll hier nur in Andeutungen berührt werden. Seine politiſchen Mißerfolge, die ihn zu einem der bedauernswerteſten der Nachfolger Petri gemacht haben, ſind wohl hauptſächlich in der überall ſchwankenden Autorität der Kirche begründet. Die weltlichen Mächte haben ihm nur Schwierigkeiten bereitet: Neapel hob ſein Lehnsverhältnis zum römiſchen Stuhle willkürlich auf, Kaiſer Joſef II. leitete in Öſterreich, Großherzog Leopold II. in Toskana kirchliche Reformen ein, die Pius nie ſanktionieren konnte. Bekannt iſt ſein Beſuch in Wien am Hofe Joſefs II. (1782), der Pius politiſch nichts nutzte, ihm aber von vielen Seiten Spott und Hohn eintrug, und der Gegenbeſuch Joſefs in Rom im Jahre darauf. Der ſchlimmſte Schlag aber, der gegen ihn, die kirchliche Autorität und den Kirchenſtaat geführt wurde, ging von dem weltbewegenden Ereignis aus, das auch andere Staaten in ihrem Gefüge erſchütterte, von der franzöſiſchen Revolution. Es iſt bekannt, daß in Frankreich die Zivilverfaſſung der katholiſchen Kirche proklamiert wurde. Alles war auf die Lostrennung der Geiſtlichkeit von der Kirche angelegt. Vergebens trat Pius für die Aufrechterhaltung von Ordnung und Sitte ein. Und nun folgte ein herber Schlag auf den andern: die zunächſt den Franzoſen ungünſtige Stimmung in Rom führte, nachdem die Republik proklamiert worden war und daſelbſt äußerlich anerkannt werden ſollte, zur Ermordung des franzöſiſchen Geſandtſchaftsſekretärs durch den römiſchen Pöbel, zur Inſultierung der franzöſiſchen Akademie und der in Rom befindlichen Franzoſen (Januar 1793); in Bologna kam es zu einer Verſchwörung gegen die päpſtliche Herrſchaft (1794), die erſten Siege Napoleons in Oberitalien folgten nach; ihr Ziel war: die Freiheit auch nach Rom zu tragen. Der Kirchenſtaat fiel bedingungslos in die Hände der Franzoſen, der Waffenſtillſtand von Bologna (Juni 1796), der ſich ſogar auf die Auslieferung wertvoller Handſchriften und Kunſtwerke an die franzöſiſche Republik erſtreckte, ließ die Sieger als unbarmherzige Rächer ihrer Ehre erkennen. Dann folgte das Jahr darauf der bekannte Friede von Tolentino, von dem ſelbſt ein Bonaparte ſagte, daß nach ſeiner Meinung Rom ohne die Länder, die ihm abgenommen wurden, nicht länger beſtehen könne. „Dieſe alte Maſchine wird von ſelbſt aus dem Leim gehen“. Im Februar 1798 hielt Berthier ſeinen Einzug in die ewige Stadt an der Spitze eines franzöſiſchen Korps, und wenige Tage ſpäter wurde auf dem Forum von dreihundert Bürgern das Ende der Papſtherrſchaft, das römiſche Volk als ſouverän und die Einſetzung der Republik unter der Leitung von ſieben Konſuln verkündet. Auch gegen das Oberhaupt der Kirche, den einundachtzigjährigen Greis, richteten ſich nun die Schrecken der Revolution: am 20. Februar mußte Pius mit wenigen ſeines Gefolges unter franzöſiſcher Eskorte die Stadt verlaſſen. Er bat den franzöſiſchen Kommiſſar zwar, ihn in Rom ſterben zu laſſen — vous mourrez partout war die rauhe Antwort. Er ward zunächſt nach Siena, dann nach Florenz, endlich nach Südfrankreich gebracht, wo er am 29. Auguſt 1799 in der Zitadelle von Valence geſtorben iſt — ein Schickſal nicht unähnlich dem Gregors VII., aber menſchlich tragiſcher, wenn auch der Träger der Perſönlichkeit keine Heldennatur wie Gregor war. Im Februar 1802 wurden Pius' Gebeine aus dem Exil nach Rom gebracht und in den Grüften des Vatikan beigeſetzt; ſein Herz blieb in Valence, wo ihm Napoleon — es klingt wie eine Ironie — ein Denkmal errichten ließ. In der von Carlo Maderna erbauten Konfeſſion von Sankt Peter, vor Berninis mächtigem Tabernakel, wo Pius gern ſeine Andacht zu verrichten pflegte, wurde 1822 ihm zur Erinnerung unter dem Glanze der neunundachtzig immerwährend brennenden Lichter als Grabdenkmal jene wundervolle Statue von Antonio Canova geſetzt, die den Papſt im Pontifikalgewand mit gefalteten Händen auf einem Kiſſen im Gebet kniend zeigt, wie er das Haupt mit offenen Lippen nach oben wendet, um Erhörung ſeiner Bitten flehend. Die ſchlichten Worte und der fromme Wunſch an der Baſis »Pius VI. Braschius Caesenas. Orate pro eo« müſſen bei jedem an dieſem Orte und in der ihn umgebenden Stimmung einen tiefen, verſöhnenden Eindruck hinterlaſſen.

Die politiſche Geſchichte Roms und des Kirchenſtaates unter Pius VI., wie ſie hier ſkizziert worden iſt, läßt es bei aller Kürze doch erkennen, daß der vielbedrängte Papſt nur während der erſten Hälfte ſeines Pontifikats im Sinne berühmter Vorgänger Werken des Friedens und Kulturaufgaben, die bei innerem Unfrieden nie gedeihen und bei kriegeriſchen Ereigniſſen unmöglich ſind, ſeine Teilnahme zuwenden konnte. Finanzielle Schwierigkeiten haben faſt immer die Ausführung ſeiner Pläne erſchwert. Über ſeine Stellung zu den künſtleriſchen Aufgaben, die er ſich unter ſeinem Pontifikate ſtellte, urteilten ſeine Zeitgenoſſen meiſt abfällig. Die Schöpfungen, die mit ſeinem Namen verbunden ſind und die ihm in der Tat Ehre machen, ſeien weniger einer inneren Begeiſterung und dem Bedürfnis, um der Kunſt willen etwas zu tun, entſprungen als ſeiner Prunkſucht und ſeinem Streben nach äußerem Glanz, der für ſeine Regierung die Folie bilden ſollte. Solche Vorwürfe könnte man aber ſchließlich jedem Papſte machen, der nach dieſer Seite hin die hohen Traditionen des Papſttums fortzuſetzen bemüht war. Sie ſind zum mindeſten ſtark übertrieben, gehen wohl auch von Perſonen aus, denen Philiſterhaftigkeit Lebensbedingung war, oder ſie haben in dem ſchlechten Zuſtande der päpſtlichen Finanzen ihren Grund. Hätte man von dieſen die Kulturaufgaben des Papſttums immer abhängig gemacht, ſo würde auch die Peterskirche nicht ſtehen. Sehr rühmlich iſt Pius' Teilnahme für die Kunſtwerke des Altertums im engeren Sinn und beſonders für die Erweiterung des nach ihm mitbenannten Muſeo Pio-Clementino im Vatikan, obwohl er für das Weſen der Antike nur ein äußerliches Verſtändnis beſeſſen hat. Er war es, der in ſeiner Stellung als Generalſchatzmeiſter ſeinem Vorgänger Clemens XIV. den Rat gab, den Statuenhof des Belvedere zum Ausgangspunkt für ein neues Muſeum zu machen, ein Rat, für den ihm Kunſt und Wiſſenſchaft gar nicht dankbar genug ſein können. Was er ſpäter ſelbſt hier geſchaffen hat, werden wir bei Beſprechung der vatikaniſchen Sammlungen ſehen.

Für die Vergangenheit und für die Geſchichte — beide oft genug ein Stiefkind der Päpſte — hat er kein humaniſtiſches Intereſſe beſeſſen, ſo ſehr auch die Zeiten ſich zu ihrem Gunſten geändert hatten. Als ihm nach ſeiner Thronbeſteigung bei der feierlichen Kavalkade nach dem Lateran altem Herkommen gemäß auf dem Kapitol vom verſammelten Senat gehuldigt wurde, erwiderte er auf die Anſprache des Fürſten Abondio Rezzonico, daß ihm die Glückwünſche und die Freudigkeit der Gemüter umſomehr Vergnügen mache, „als dieſe Feierlichkeit die barbariſchen und mit Blut beſudelten Triumphe, die ehemals an dieſem Orte die Römer hielten, und an die ein chriſtlicher Menſch nicht anders als mit Abſcheu denken ſolle, in Vergeſſenheit zu bringen ſcheinen". An den Triumphzug Kaiſer Konſtantins hatte er augenſcheinlich nicht gedacht. Trotzdem iſt ihm die Aufrichtung des Obelisken vor Trinità dei Monti, der im Altertum die Gärten des Salluſt ſchmückte, des von Auguſtus nach Rom gebrachten, als Zeiger einer Sonnenuhr dienenden, in der Nähe von San Lorenzo in Lucina ausgegrabenen Obelisken auf Monte Citorio und des vom Mauſoleum des Auguſtus ſtammenden Obelisken auf Monte Cavallo zwiſchen den beiden berühmten Roſſebändigern zu danken, die er im Jahre 1784 von dem Baumeiſter Antenori hatte umſtellen laſſen, da ſie bis dahin in einer Linie und zu nahe aneinander geſtanden hatten, wodurch ihre Wirkung beeinträchtigt wurde. Durch dieſe Umſtellung ſollte auch für den Obelisken ein geeigneter Platz geſchaffen werden. Goethe war Zeuge, wie beim letzteren die Gründungsarbeiten vorgenommen wurden. Pius VI. ſtand auch in dem Rufe, ein Freund der Künſtler zu ſein. Im Herbſte pflegte er ihre Werkſtätten zu beſuchen, oft auch ſolcher Künſtler, die einer ſo hohen Auszeichnung nicht wert waren. Einſtmals ſoll er auch die Abſicht gehabt haben, Angelika

Kauffmann zu beſuchen, aber „gewiſſe gemeine Künſtler, die ihn umgaben, ſo erzählt wenigſtens einer ihrer Biographen, wußten ihn von ſeinem Vorhaben abzubringen“. Beſonders liebenswürdig erwies ſich er gegen Philipp Hackert, der, ein Proteſtant, ihm einſt ein Gemälde von ſeiner Vaterſtadt Ceſena vorführte; er beſchenkte ihn dafür reichlich und — ſo erzählt Goethe in Hackerts Biographie — ſagte: „Wenn Ihr was nötig habt, ſo kommt gerade zu uns! Ihr findet alle Protektion.“ Dabei klopfte er ihm beide Backen ſehr freundlich und ſagte: „Mein Sohn, ich will Euch ſehr wohl!“ Denn den Segen konnte er ihm als einem Ketzer nicht geben“.

Zwei Lieblingspläne waren es, die Pius hauptſächlich beſchäftigten und ſeiner Regierung einen beſondern Glanz verleihen ſollten: der Bau einer neuen Sakriſtei von Sankt Peter, die an Größe und Pracht alle ähnlichen Bauten übertreffen ſollte, und die Urbarmachung der pontiniſchen Sümpfe, die letztere namentlich ein Plan von ſo hoher volkswirtſchaftlicher Bedeutung, daß, falls er durchgeführt worden wäre, Italien und Rom Urſache hätten, Pius zu ihren größten Wohltätern zu rechnen. Zu der neuen Sakriſtei legte er ſchon im zweiten Jahre ſeines Pontifikates, am 22. September 1776, den Grundſtein »ut vota publica impleret novi sacrarii Vaticani fundamenta iecit«, wie eine das Bildnis des Papſtes umgebende Inſchrift meldet. Eine Pasquinade, die die Allgemeinheit ſolcher Wünſche, vermutlich mit Rückſicht auf die Finanzlage, bezweifelte, entgegnete auf die Inſchrift:

Publica! Mentiris. Non publica vota fuere
Sed tumidi ingenii vota fuere tui.

Mit der Erbauung wurde der Römer Carlo Marchionne beauftragt, der Baumeiſter der Villa Albani und der Subſtruktionen des Hafens von Ancona[20]). Es handelt ſich nicht um einen einzelnen Raum, ſondern um einen ganzen Kapellenkomplex, den man vom linken Seitenſchiff der Peterskirche aus gegenüber dem nach dem heiligen Andreas benannten Kuppelpfeiler betritt. Ein Gang führt von hier aus zu einem dreiarmigen Korridor, von dem aus man an der dem Erbauer zu Ehren errichteten Statue Pius VI. von Agoſtino Penna vorübergehend, die größte Kapelle, die Sagrestia comune betritt, einen achteckigen Bau mit Säulen aus der Villa Adriana bei Tivoli, deren Kapitäle Reſte von dem abgetragenen Glockenturme der neuen Peterskirche ſind; links ſchließen ſich die Sagrestia dei canonici (Domherren) und daran anſtoßend die

Stanza capitolare an, in der ſich bekannte Gemälde von Giotto aus der alten Konfeſſion der Kirche und von Melozzo da Forli befinden, rechts die Sagrestia dei beneficiati, an die ſich der Tesoro della chiesa anſchließt, der der Peterskirche gehörige Schatz der Koſtbarkeiten von Gold, Silber, Juwelen, Kirchengerät, wozu auch die gottesdienſtlichen Ornate der Geiſtlichen und die alte Kaiſer-Dalmatica — gehören. Im oberen Stockwerke des Gebäudes iſt das Archiv der Peterskirche. Der Plan war urſprünglich noch großartiger angelegt als er zur Ausführung kam, aus Mangel an Mitteln mußte er aber eingeſchränkt werden. Trotzdem hat er noch die gewaltige Summe von 900000 Scudi verſchlungen, zu deren Beſchaffung Staatsmittel notwendig waren. Man beſtimmte einen Teil des Lottoertrags für die Baukoſten, da aber auch dieſe Hilfe nicht reichte, ſchritt man zur Emiſſion neuer Schuldtitel, im Jahre 1781 ſogar zu einer Vermehrung des Papiergeldes, weil man trotz der großen Überſchreitung der Voranſchläge den Bauunternehmern noch 100000 Scudi ſchuldig war. Der Bau wurde 1784 vollendet. Das Urteil über die architektoniſche Leiſtung lautet ähnlich wie über die Peterskirche: durch Prunk und Überladung iſt der künſtleriſchen Wirkung erheblich mehr geſchadet als genützt worden. Die Römer erinnerten an ein Wort des alten Apelles, der einmal zu einem Maler von einer Venus, die er gemalt hatte, geſagt habe, da er ſie nicht ſchön habe machen können, ſo habe er ſie reich gemacht, was Philipp Moritz in ſeiner Art mit den Worten beſtätigt, die Pracht ſei dasjenige, worunter bei dieſen Neben- und Seitentempeln die Schönheit erliege. Unbillig, aber für den Zeitgeſchmack bezeichnend iſt das Urteil, das der Hamburger F. J. L. Meyer über den „berüchtigten" Bau fällt: ſein Stil ſei ſo unedel, als in ſich ſelbſt fehlerhaft und durch ſeine Fehler beleidige das Gebäude ſelbſt das Auge eines Liebhabers der Kunſt und empöre die Kenner.

Ein Kulturwerk von ungleich großartigerer Bedeutung war die Austrocknung der pontiniſchen Sümpfe, mochte man Pius auch (was aber ſehr wie eine mißgünſtige Unterſchiebung klingt) den ſelbſtſüchtigen Plan unterlegen, daß er aus dem großen Strich Landes, den er durch das Unternehmen gewinnen werde, eine Herrſchaft ſich zu ſchaffen hoffte, mit der er ſeine von Haus aus unbegüterte Familie belehnen könnte. Das Rieſenwerk, deſſen Ausführung und Vollendung hoffentlich das zwanzigſte Jahrhundert erleben wird, hat ſchon das Altertum beſchäftigt. Dann haben es die Päpſte des Mittelalters, Bonifazius VIII. (um 1300), Martin V. (1417—1431) und der neueren Zeit, hauptſächlich Sixtus V.

(1585—1590) und Clemens XIII. (1758—1769) wieder aufgenommen, bis Pius VI. im großen Maßſtabe die Arbeiten in Angriff nahm. Das troſtloſe, öde Stück Land, aus dem die Fieberluft mit ihren gefährlichen Miasmen entſteigt, das größtenteils unfruchtbar und unbewohnbar iſt, erſtreckt ſich über ein Areal von etwa 750 Quadratkilometer, ſüdöſtlich von Velletri und an der Küſte von Torre Aſtura, ſüdlich von Nettuno aus bis nach Terracina, iſt etwa 45 Kilometer lang und an den verſchiedenen Stellen 10—18 Kilometer breit. Um dem Unternehmen einen finanziellen Untergrund zu geben und das Volk, das ohnehin ſchon unter der Steuerlaſt ſeufzte, nicht mit neuen Abgaben zu belaſten, beſchloß der Papſt eine Aktiengeſellſchaft zu gründen, für die auch von vermögenden Römern die freilich in Hinblick auf die Rieſenaufgabe geringe und bald auch aufgebrauchte Summe von 120000 Scudi gezeichnet wurde, ſo daß man ſchon im Jahre 1777 nach den Plänen des ausgezeichneten Feldmeſſers Sani die Arbeiten beginnen konnte. Im Herbſt des Jahres darauf war bereits für den Ackerbau ein Stück Land gewonnen worden. Im April 1785 beſchloß Pius, da er gegen die Berichte über die Austrocknungsarbeiten mißtrauiſch geworden war, ſelbſt ſich von deren Stand zu überzeugen. Kaum von einer ſchweren Krankheit geneſen, reiſte er — ſeit 1727, wo Benedikt XIII. nach Benevent gereiſt war, das erſte Mal wieder, daß das Kirchenoberhaupt über die Sommerreſidenz Caſtel Gandolfo nach Süden hinausgekommen war — bis nach Terracina und weit in das Land hinein, um ſich von ſeinem Kulturwerk — der Austrocknungsarbeit der „Pontiniſchen Pfützen“, wie der Kardinal Herzan nach Wien berichtete — zu unterrichten. Er überzeugte ſich von dem guten Fortgang der Arbeiten, und man ſagte ihm zur Beruhigung, im nächſten Jahre würde das ganze Werk vollendet ſein. Und doch hat der ſtolze Plan, wie bei allen früheren Verſuchen, nur zu geringen Ergebniſſen geführt. Man mußte leider die Erfahrung machen, daß die vorhandenen Mittel zu dem Umfang der Arbeit in keinem Verhältnis ſtanden, und neue Gelder waren nicht zu beſchaffen. War ſchon durch Experimentieren viel Geld zwecklos ausgegeben worden, ſo zeigte es ſich überdies, daß der Abzugskanal, in den die Sumpfwäſſer geleitet wurden, und der der Via Appia ziemlich parallel geführt wurde, nicht die rechte Richtung beſaß; man mußte neue Kanäle bauen, aber die Arbeiten hatten doch nicht den gewünſchten Erfolg.

Mit dem Austrocknungsprojekt hängt aufs engſte die Herſtellung der alten nach Süden führenden berühmten Römerſtraße, der Via Appia zuſammen. Man wollte ſie von Albano aus, bis wohin ſie in beinahe gerader Linie geführt werden ſollte, nach Terracina über das Gelände leiten, das man den pontiniſchen Sümpfen abzugewinnen hoffte. Auch hier hat der Mangel an Mitteln neben der Ungunſt der Zeit die Ausführung des kühnen Planes verhindert. Die Straße, auf der jetzt der Fremdling von Porta San Sebaſtiano aus in ſtaunender Bewunderung der unvergleichlich ſchönen Naturſzenerie und der Bauwerke aus der Römerzeit dahinſchreitet, iſt erſt im neunzehnten Jahrhundert unter Pius IX. durch Canina (1850—1853) und zwar bis zum elften Meilenſteine (bis in die Nähe des alten Bovillä) ausgegraben und für den Verkehr inſtand geſetzt worden. Auch die von Terni nach Rom führende Straße hat Pius durch Verlegung in die Ebene um fünfundzwanzig Miglien verkürzen laſſen.

So bietet das Pontifikat Pius' VI. nach außen wie nach innen größtenteils ein Bild der Enttäuſchung, mißlungener Pläne, fehlgeſchlagener Hoffnungen dar. Das Volk hat für ihn, ſein künſtleriſches Streben und ſein gemeinnütziges Schaffen nicht das geringſte Verſtändnis gehabt. Man erzählt, daß er gewohnt geweſen ſei, auf ſeinen täglichen Spaziergängen derbe Erinnerungen und Spottſchriften zu finden. An dem Obelisk, den er 1787 auf Monte Cavallo errichten ließ, fand man eines Tages einen Zettel mit den Worten: »Signore! dì a questa pietra che divenga pane!« „Sprich, o Herr zu dieſem Stein, daß er Brot werde!“ und in der neuen Sakriſtei von Sankt Peter ſtanden eines Tages die beleidigenden Worte:

> Le Paludi, Subiaco e la Sagrestia
> Sono tre coglionaria
> di Vossignoria —

„Die Sümpfe, Subiaco (wo er eine Kirche vollſtändig erneuern ließ, was ebenfalls eine große Summe koſtete) und die Sakriſtei ſind drei große Dummheiten Eurer Herrlichkeit“. Solchen Stimmungen konnte man überall begegnen. Sie erklären ſich zum Teil als eine Demonſtration des Volkes gegen die Nepotenwirtſchaft, die unter Pius, ganz im Gegenſatz zu ſeinem Vorgänger, wieder einen Höhepunkt erreichte. Die Braschi waren von Haus aus arm, und der eine von Pius' Nepoten, Don Luigi Braschi, war Schreiber geweſen. Pius erhob ihn zum Herzog von Nemi und verheiratete ihn mit einer Falconieri, von der die Klatſchſucht erzählte, ſie ſei eine Tochter Seiner Heiligkeit. Die

Hochzeitsgeſchenke, die bei dieſer Gelegenheit „den gegebenen Winken zufolge“ dargebracht wurden, überſtiegen weit die Summe von hunderttauſend Scudi. Durch allerhand Spekulationen hatte Don Luigi — er ließ z. B. durch ſeine Unterhändler trotz des entgegenſtehenden Geſetzes alles Öl im Lande aufkaufen, wodurch der Verkaufspreis eine weſentliche Steigerung erfuhr — ein großes Vermögen erworben, ſo daß die Familie Braschi eines der begütertſten Häuſer des Kirchenſtaates wurde. Der andere Neffe, Romualdo Braschi Oneſti, war urſprünglich Maggiordomo, wurde dann Kardinal und erhielt außer anderen Pfründen das Maltheſer-Priorat — auch er hatte alle Urſache ſeinem Oheim für ſeine Gnade dankbar zu ſein, während das Volk von Jahr zu Jahr ob der Mißwirtſchaft unzufriedener und immermehr ungeduldig wurde. Der große, 1780 von Coſimo Morelli an der Piazza San Pantaleo erbaute Palazzo Braschi (an dem der berühmte Pasquino ſteht) erinnert heutigen Tages noch an jene Zeiten des Nepotismus und an die Munificenz Pius VI. Was aber das Schlimmſte war, nicht nur im Volke gährte es, auch die Geiſtlichkeit fing an, eine beunruhigende Rolle zu ſpielen. Als Kaiſer Joſef II. zu Weihnachten 1783 zum Gegenbeſuch nach Rom kam, da tauchten wieder bei den Römern alte ghibelliniſche Erinnerungen auf, und das Volk begrüßte ihn mit Enthuſiasmus und nicht mißzuverſtehenden Zurufen. In den folgenden Jahren war die Stimmung nicht beſſer geworden. Bezeichnend für die innere politiſche Lage iſt eine Stelle aus einem Briefe Goethes an Carl Auguſt (Rom 17. Nov. 1787), die deutlich den Niedergang der kirchlich-päpſtlichen Geſinnung kennzeichnet: „Das Volk iſt mißvergnügt, die Geiſtlichkeit beſonders; die Mönche ſind kaiſerlich geſinnt. Noch geſtern ſagte ein ſiebzigjähriger Mönch: wenn ich nur noch in meinen alten Tagen erleben ſollte, daß der Kaiſer käme und uns alle aus den Klöſtern jagte, ſelbſt die Religion würde dabei gewinnen.“ Goethe ſprach ſo nicht als Neuling, ſondern nachdem er im Laufe eines Jahres mit dem offenen Blick eines Mannes, der ſeine Zeit und ſeine Umgebung verſtand, die römiſchen Zuſtände kennen gelernt hatte.

Die Künſtlerſchaft.

Wenn das Talent verſtändig waltet,
Wirkſame Tugend nie veraltet.
Wer Menſchen gründlich konnt erfreun,
Der darf ſich vor der Zeit nicht ſcheun.
Goethe 1822.

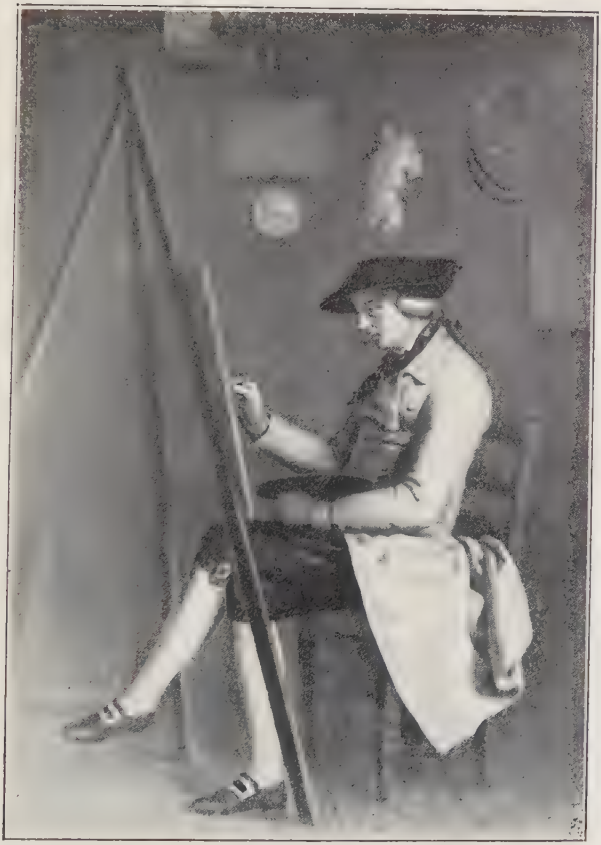
Es war ein Ereignis im römiſchen Kunſtleben, wie vielleicht ſeit Jahrhunderten nicht, als im Auguſt 1785 ein Gemälde zum erſten Male ausgeſtellt wurde, das bald die Aufmerkſamkeit der ganzen Stadt auf ſich zog. Man erzählt, daß nicht nur Künſtler, Liebhaber und Kenner, nicht nur Fürſten und Fürſtinnen, Kardinäle und Monſignori, ſondern ſelbſt das Volk truppweiſe vom Morgen bis zum Abend zum Atelier des Künſtlers bei Trinità dei Monti gelaufen ſei, um es zu ſehen. Der Enthuſiasmus hier, dort die Kritik war allgemein: in Geſellſchaften, in Kaffeehäuſern und auf den Straßen hörte man von nichts anderem als von Louis David und den drei Horaziern erzählen. Gebildete und Ungebildete, Kenner und Nichtkenner ſtritten ſich über den Wert des Bildes und da man ſich hierüber auch beim Wein erhitzte, kam es zu Schlägereien und Dolchſtichen. Augen- und Ohrenzeugen behaupten, keine Staatsangelegenheit des älteren Rom und keine Papſtwahl des neueren habe jemals die Gemüter in größere Aufregung gebracht. Der Künſtler, ein Franzoſe von ungefähr ſechsunddreißig Jahren, ſtammte aus Paris. Er war, ſo erzählt uns ein deutſcher Bericht aus Rom, Penſionär der franzöſiſchen Akademie in Rom, war von Jugend auf Schlachtenmaler, aber in Rom bei Betrachtung der Antiken und der größten Werke der neueren Meiſter, bei denen ſich ſein Gefühl mehr entwickelt habe, von ſeinem erſten Fache zum Heroiſchen in der Hiſtorienmalerei übergegangen. Er ſtudierte mehrere Jahre in Rom, ohne ſich weiter bekannt zu machen.

Nach ſeinem eigenen Geſtändniſſe koſtete es ihm nicht wenig Mühe, ſich die „falſche Manier“, zu der er ſich in ſeinem Vaterlande hatte „verführen“ laſſen, abzugewöhnen und nach den Antiken und den Werken Raffaels den allein richtigen Weg einzuſchlagen. Nach drei Jahren kehrte er nach Paris zurück, ließ ſich als Mitglied in die Akademie der ſchönen Künſte aufnehmen, malte einen „Hektor, der auf dem Rüſtbette von Andromache beweint wird“ und einen „Beliſar, der um Almoſen bittet“, kehrte aber dann nach Rom wieder zurück, weil er überzeugt war, daß Rom die wahre Quelle der Begeiſterung und der einzige Ort für den echten Künſtler ſei. Hier führte er ſofort die Skizze zu den drei Horaziern aus, die er ſchon ſieben Jahre zuvor entworfen haben ſollte — je veux faire un tableau qui fasse trembler et frémir erklärte er dem ihm befreundeten deutſchen Maler Friedrich Rehberg. Es iſt ſehr intereſſant, über dieſes Gemälde die Urteile der römiſchen Künſtler nach den einzelnen Nationen zu hören. Die Franzoſen wurden natürlich nicht müde, die drei Horazier über alles zu erheben, was in neueren Zeiten jemals gemacht worden ſei: Michelangelo und Raffael hätten nie beſſer, ja zuweilen nicht mit dieſer Richtigkeit und Wahl gezeichnet. Die Italiener hingegen fanden es lächerlich, daß man ein Gemälde über die Werke der bologneſiſchen Schule und ſelbſt über Raffael und die Antiken erheben wolle, erſtlich, weil in ihm wider die erſten Regeln der Kompoſition geſündigt worden ſei, zweitens, weil die Zeichnung eine Karikatur ſei, weiter, weil der Künſtler für das Kolorit kein Gefühl habe uſw. Anders wieder urteilten die „neutralen“ Nationen, zu denen die Deutſchen und Engländer gehörten. Das Gemälde wäre aus den und jenen Gründen allerdings nicht fehlerfrei, aber die Anordnung des Ganzen und die Kompoſition ſeien groß und erhaben gedacht, Corneille ſei nicht größer in ſeiner Tragödie als der Künſtler in ſeinem Gemälde. Er male die Seele, er ſtelle die Menſchen in ihren feierlichſten Handlungen und Leidenſchaften mit Würde und Geiſt dar, alles ſei dem Verſtande deutlich, die Täuſchung nehme ihren Anfang und entreiße dem Herzen die Empfindung mit Gewalt. Hier ſei David nicht allein Maler, ſondern Dichter, Menſchenkenner, Philoſoph. Man gebe ihm kein übertriebenes Lob, wenn man ihn in die Klaſſe der Domenichino und der Caracci ſetze, und die drei Horazier vorzugsweiſe das Meiſterſtück der franzöſiſchen Kunſt und das Bild „unſeres“ Jahrhunderts nenne[21]).

Dieſes letztere Urteil iſt nicht nur geſchichtlich ſehr wichtig, ſondern für die damalige Geſchmacksrichtung, für die Art und Weiſe, wie und in welchen Sphären man den Inbegriff künſtleriſcher Vollendung ſich dachte und wo das Evangelium der Kunſt am lauterſten verkündet werden ſollte, ſehr bezeichnend. Die Geſchichte, das auf Grund von Tatſachen ſich aufbauende Urteil der Nachwelt, pflegt ſolchen Einſchätzungen von Zeitgenoſſen keine Rechnung zu tragen. Louis Davids kunſtgeſchichtliche Bedeutung iſt nach einer ganz andere Seite hin feſtgeſtellt worden als damals ſeine römiſchen Freunde ſich träumen ließen. Das traurigſte Lob würde es für ihn ſein, wenn man ihn in ſeinen Leiſtungen und in den Zielen ſeiner Kunſt mit den bologneſiſchen Ekletikern gleichſtellen wollte, wenn er nur auf dem Wege über Raffael und die Antike ſich einen Namen gemacht hätte. Er war etwas ganz Anderes, weil ſeine Werke in einem gewiſſen Sinne Bruchſtücke einer großen Konfeſſion ſind, deren bedeutſamſte Grundlage die Zeitereigniſſe, die franzöſiſche Revolution bildete. Als das Gemälde „Die drei Horatier“ unmittelbar nach ſeiner Ausſtellung in Rom nach Paris kam, machte es ein ungeheures Aufſehen: das, was zunächſt darin verkörpert war, die unbedingte Vaterlandsliebe, die keine perſönlichen Rückſichten kennt, erſchien programmatiſch wie eine Vorahnung künftiger Ereigniſſe. Hierin liegt das den damaligen Römern nicht zum Bewußtſein gekommene Geheimnis des für ſeine Zeit in der Tat epochemachenden Bildes.

Allerdings hat es ſeine berechtigten Gründe gehabt, wenn Davids berühmt gewordenes Gemälde die Begeiſterung der in Rom weilenden deutſchen Künſtler entfachte. Blicken wir auf die Strömung der deutſchen Kunſt, wie ſie ſich ſeit Winckelmann und Mengs unter dem Einfluß der wiedergefundenen Antike und der archäologiſchen Entdeckungen und Forſchungen Geltung verſchafft hatte, auf die „klaſſiziſtiſche Reaktion“, die Winckelmanns Lebenswerk in die künſtleriſche Praxis umſetzte und in Mengs überzeugungsvoll einen der größten Maler aller Zeiten erblickte, und vergleichen wir hiermit, was mit den Jahren auch Louis David als Evangelium der Kunſt pries, ſo ergibt ſich eine Wahlverwandtſchaft, die uns jene Stimmung im deutſchen Lager nur allzu erklärlich erſcheinen läßt. Von Haus aus hatte allerdings Davids Entwicklungsgang anderen Zielen zugeſtrebt: er war ein Sohn des achtzehnten Jahrhunderts und hatte in Fragonards Stil Boudoirs mit galanten Geſchichten ausgemalt und Porträts gemacht, die dem Geſchmack der Zeit entſprachen. Als er endlich nach mehrmaligem Bemühen den großen Preis für Rom errungen hatte, erklärte er im Vollgefühl ſeiner perſönlichen Überzeugung vor der Abreiſe: „Die Antike wird mich nicht verführen, ihr fehlt jede Handlung und alles Leben". Und doch ging mit ihm in Rom die Umwandlung vor ſich. Er fing, ähnlich wie andere Künſtler, Mengs an ihrer Spitze, wenn auch nicht abhängig von ihnen, an in die Antike, deren Ruhm nun auch durch die Ausgrabungen der vom Veſuv verſchütteten Städte verkündet wurde, ſich einzuleben, Statuen und Reliefs, namentlich die der Trajansſäule zu kopieren, überhaupt das antike Leben in all ſeinen Äußerungen und Zeugniſſen zu begreifen. Aber nicht nur die der Antike abgewonnene Form ſuchte er zu beherrſchen, ſondern ſein Streben war, bedeutungsvolle Vorgänge aus dem klaſſiſchen Altertum in ernſter Würde und voll von dramatiſchem Leben in dieſe Form einzukleiden, äußere Erſcheinung und inneren Gehalt in engſte Beziehung zu bringen. So entſtand unter dem unmittelbarſten Einfluß der römiſchen Luft der Schwur der drei Horazier, der Tod des Sokrates und „Brutus in ſein Haus zurückgekehrt nach der Verurteilung ſeiner Söhne". Archäologiſche Korrektheit und ein peinliches Studium von Kleinigkeiten, in denen gelehrte Antiquare ſchwelgen konnten, ja unmittelbare maleriſche Wiedergabe plaſtiſcher Motive der Antike zeichnen dieſe Werke dermaßen aus, daß ſie ſelbſt auf die Tracht der Zeitgenoſſen vorbildlich einwirkten. Man hat bei der Differenzierung der Unterſchiede zwiſchen dieſer neuen franzöſiſchen und der neuen, aber doch um etwas älteren deutſchen Kunſt darauf hingewieſen, daß die moderne Strömung in Frankreich nicht durch ein gelehrtes Programm, nicht durch die wiſſenſchaftliche Tat eines Forſchers, hervorgerufen worden ſei, ſondern Folge einer großen Kulturbewegung ſei, die einige Jahre ſpäter in den Zeitereigniſſen ihren draſtiſchen Ausdruck fand. In der Wirkung ſind beide Bewegungen jedenfalls ſich ſo ziemlich gleich, nur waren ihre Träger himmelweit voneinander verſchieden: dort der temperamentvolle Franzoſe, der durch ſeinen Eſprit, durch ſein Pathos und ein ungleich höheres Können imponierte und alles mit ſich fortriß, hier der philiſterhafte Deutſche, der aus ſeiner Haut nicht heraus konnte und mitten in den Schönheiten der ſüdlichen Natur nur nach dem Programm der Gelehrtenſtube arbeitete. Schon Diderot hatte Winckelmann vorgeworfen: man ſcheine die Antike ſtudieren zu müſſen, um die Natur ſehen zu lernen. Das war das Merkmal der deutſchen Kunſt auf römiſchem Boden geworden, dadurch war aber auch ihre Niederlage gegenüber der franzöſiſchen beſiegelt worden. Goethe ſelbſt, der die Ausſtellung von Davids Gemälde in Rom nicht erlebt hat, weiſt darauf hin, daß ſich durch die „Horatier" das Übergewicht auf die Seite der Franzoſen (was, ſo muß man hinzufügen, auf ſeiten der Deutſchen, auch wenn man an Mengs denkt, eigentlich nie vorhanden geweſen iſt), hingeneigt habe, und daß Tiſchbein dadurch veranlaßt worden ſei, ſeinen Hektor, der den Paris in Gegenwart der Helena auffordert, lebensgroß (weil nämlich Davids Figuren lebensgroß waren) anzufangen. Tiſchbein war aber nicht der Mann, der zuſammen mit David hätte in die Schranken treten können.

Unter den italieniſchen Künſtlern, die Davids Gemälde einer abfälligen Kritik unterzogen, befand ſich das Haupt der römiſchen Malerſchule, der bekannte, hochbejahrte Pompeo Batoni nicht. Er bewunderte die Arbeit des viel jüngeren Pariſer Meiſters und rief ihm die ſchmeichelhaften, für die damalige Zeit aber nicht allzu bedeutungsvollen Worte zu: »tu ed io soli siamo pittori, pel rimanente si può gettarlo al fiume!« — „Du und ich, wir allein ſind Maler, den Reſt kann man in den Tiber werfen!“ was damit übereinſtimmt, daß er einſt, wie Tiſchbein erzählt, bei Tiſch zu einer ſchönen Frau ſagte: „Sie ſind ebenſo gewiß die ſchönſte Frau, als ich der beſte Maler in der Welt bin.“ Batoni hatte allerdings wegen ſeiner Dünkelhaftigkeit bei ſeinen italieniſchen Kollegen einen ſchweren Stand. Wegen ſeiner friſchen und lebhaften Farben machte man ihm den Vorwurf, er ſei ein angenehmer Miniaturmaler, aber kein „gelehrter“ Künſtler. In Rom hat er immer nur Widerſpruch, nie einen entſcheidenden Beifall gefunden oder er iſt nur von den Fremden richtig verſtanden worden. Das treffendſte Urteil über ihn läßt ſich vielleicht in die Worte zuſammenfaſſen, daß er trotz ſeines Epigonentums der letzte namhafte Vertreter der Kunſt geweſen iſt, die in Raffael und Michelangelo ihren Höhepunkt erreicht hatte. Bald nach Davids Debut hatte er das Unglück, das Augenlicht zu verlieren, 1786 traf ihn ein Schlaganfall und im Februar 1787 ſchied er im Alter von neunundſiebenzig Jahren aus dem Leben. Goethe erwähnt den Todesfall indeſſen nicht. Batonis Ruhm iſt in der neueren Zeit ſtark verblaßt. Seine Zeitgenoſſen, von denen Goethe eine Ausnahme bildete, haben ihn dagegen künſtleriſch ſehr hoch eingeſchätzt und nicht nur von den italieniſchen Städten, ſondern von den Höfen von beinahe ganz Europa wurde er mit Aufträgen für Altar- und Profanbilder (für Friedrich den Großen malte er die „Familie des Darius“, auf der er ſeine bildſchönen Töchter mit anbrachte) überhäuft, auch als Porträtiſt iſt er viel tätig geweſen, und dieſe Bildniſſe, die er in großer Anzahl für reiſende Engländer ausführte, gehören hauptſächlich wegen ihrer



WILHELM TISCHBEIN in seiner römischen Werkstatt

Selbstbildnis des Künstlers. Weimar, Großherzogl. Museum

Zu Seite 99

maleriſchen Haltung und ihrer Ähnlichkeit zu den beſſeren Porträtſchöpfungen des achtzehnten Jahrhunderts. In Deutſchland iſt er eigentlich durch ſeine „Büßende Magdalena“ in der Dresdner Gallerie berühmt, ja man kann ſagen, populär geworden, eines jener Gemälde, das, unzähligemal vervielfältigt, wie Adrian van der Werffs „Vertreibung der Hagar“, früher zu den Inventarſtücken der Kunſtgeſchichte gehörte, jetzt weſentlich geringer eingeſchätzt wird. Goethe rühmt (in der Farbenlehre) ſein großes Gemälde „Sturz des Zauberers Simon“ (vom Jahre 1761, in Santa Maria degli Angeli, urſprünglich für die Peterskirche beſtimmt, für dieſe aber nicht angenommen) als ein ſehr verdienſtliches Werk. Das Kolorit ſei kräftig, ſehr lebhaft, aber in Hinſicht auf Harmonie der Farben könne weder dieſem noch einem andern von Batonis Werken einiger Wert beigelegt werden. Je figurenreicher ſie ſeien, deſto weniger gewährten ſie dem Auge Befriedigung.

Batonis Name bedeutet in Rom unter den italieniſchen Malern am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts ſo ziemlich den einzigen Höhepunkt, den die Kunſtgeſchichte verzeichnet hat. Die Kunſt hatte ſich in Italien ausgelebt, die ſpärlichen Nachklänge, die an eine vergangene große Zeit erinnerten, ſtellten nur ein kümmerliches akademiſches Fortvegetieren dar. Venedig allein beſaß noch eine Reihe von Meiſtern, Giovanni Battiſta Tiepolo, als Figurenmaler an ihrer Spitze, neben ihm Antonio Canale als klaſſiſcher Vertreter der Landſchaftsmalerei, die ſich eine bedeutungsvolle geſchichtliche Stellung errungen haben. Dabei war aber doch unter der Künſtlerſchaft der Zug nach Rom außerordentlich groß, weil der majeſtätiſche Nimbus, der die Stadt ſeit über zweihundert Jahren umgab, immer noch ſeine Wunderkraft auf die jüngere Generation bewahrt hatte. Für die Franzoſen war Rom die hohe Schule geworden, ſeitdem unter Ludwig XIV. im Jahre 1666 die franzöſiſche Akademie daſelbſt gegründet worden war. Die deutſchen Künſtler dagegen haben ſich viel ſpäter dort Heimatsrecht erworben. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts erfüllte Anton Raffael Mengs mit ſeinem Ruhm die Welt; Winckelmann, der allerdings ſein Freund war, erklärte ihn für einen der größten Maler aller Zeiten, aber ſelbſt ein Mann wie Giovanni Battiſta Caſanova, ein Bruder des berüchtigten Abenteurers, ein Schüler von Mengs, meinte, er ſei „unſtreitig der größte Maler und der arbeitſamſte Mann ſeines Jahrhunderts“. Man muß gerecht ſein: wenn man ſein Deckenfresko in San Euſebio in Rom betrachtet oder ſeinen figurenreichen Parnaß im Hauptſaal des Kaſinos der Villa Albani, ſo muß man in Hinblick auf die übrigen zeitgenöſſiſchen Leiſtungen der Malerei vor dieſer Monumentalität des Stiles, vor ſeinem Ernſt und ſeiner Feierlichkeit als vor einer Schöpfung, die unſere Hochachtung verdient, trotz allem, was die Kritik an ihr auszuſetzen gehabt hat, ſich verneigen. Aber als Mengs im Jahre 1779 ſtarb, war kein Erbe ſeines Ruhmes und ſeiner Kunſt da. Die deutſchen Künſtler, die da kamen und gingen, waren im beſten Falle mittelmäßige Größen, die unter dem Drucke der antiquariſch-gelehrten Strömung ebenſogut in Florenz ſich aufhalten konnten, wie Neapel ihre Zufluchtsſtätte eine zeitlang geworden iſt. Was hatte es da für eine Bedeutung, wenn der allerdings auf die italieniſchen Zuſtände recht ſchlecht zu ſprechende Archenholtz ſich in die Bruſt wirft und im Vollgefühl ſeines Deutſchtums emphatiſch verkündet: „Deutſchland hat die Ehre, ſelbſt in Rom an der Quelle der Künſte die vornehmſten Künſtler zu haben. Der beſte Porträtmaler nach Batoni, der beſte Landſchaftsmaler, der beſte Bildhauer und der beſte Steinſchneider in Rom ſind Deutſche". Damit waren Maron, Mengs Schwager, Hackert, Trippel und Johann Pichler gemeint. Was hatte dieſer Ruhm, ſelbſt wenn er bei allen vier Namen den Tatſachen entſprochen hätte, denn für einen beſonders rühmenswerten Hintergrund? Unter ſolchen Umſtänden war es wertvoll, wenn auch auf den Gang der Entwicklung der deutſchen Kunſt leider ohne Einfluß, daß ein junger deutſcher Maler den Mut der eigenen Überzeugung beſaß und unter zahlreichen Zunftgenoſſen, die ſich, wie die meiſten Künſtler, für unantaſtbare Größen hielten, bekannte, daß es mit der deutſchen Kunſt doch recht jämmerlich ſchlecht beſtellt ſei, ja zu verſtehen gab, daß man von den Franzoſen recht viel lernen könne, wenn man nur die Einſicht habe, daß man neue Wege beſchreiten müſſe. Dieſer junge Maler war Wilhelm Tiſchbein. Er gehörte der bekannten, aus zahlreichen Mitgliedern beſtehenden Malerfamilie an; bei ſeinen Lebzeiten war er eine geſchätzte Größe, deſſen litterariſcher Nachlaß, ſpäter herausgegeben, viel geleſen wurde, heutigen Tages aber iſt er eigentlich faſt nur noch durch ſein wundervolles Bildnis, das Goethe in der römiſchen Campagna darſtellt, allgemein bekannt. Ihm dankt Goethe die genußreichſten Stunden ſeines römiſchen Aufenthaltes: er iſt es geweſen, der den Dichter vom erſten Tage an unter ſeine Obhut nahm, ihn in das römiſche Leben mit der ihm eigenen Kenntnis der örtlichen Verhältniſſe einführte, ihn lehrte als Künſtler zu ſehen und zu fühlen, ihm durch ſeine Freundſchaft die römiſchen Tage in der Erinnerung bis an ſein Lebensende verklärt hat, wenn dieſe Freundſchaft ſelbſt auch nur von kurzer Dauer geweſen iſt.[22])

Johann Heinrich Wilhelm Tiſchbein wurde 1751 zu Hayna in Heſſen geboren; ſein Großvater war Johann Heinrich Tiſchbein, von dem alle die zahlreichen Künſtler dieſes Namens abſtammen, ſein Vater Johann Conrad, ein weitgereiſter Mann, war Tiſchler und Drechſler geweſen. Oft erzählte er, wie er mitten unter tauſendjährigen Eichen im Walde geboren bis ins dreizehnte Jahr dort unter Gänſen, Habichten und Haſen aufwuchs, immer mit der Kreide in der Hand, wie er dann nach Hamburg und Holland kam, um ſich weiter auszubilden. In den Jahren 1773—1779 hielt er ſich in Kaſſel, Hannover und Berlin auf, auch in Dresden ſtudierte er. In Berlin hatte er das Glück, bei Hofe eingeführt zu werden; ein Porträtauftrag folgte dem andern und bei den immer mehr ſich drängenden Beſtellungen ſcheint der Betrieb etwas handwerksmäßig geweſen zu ſein. Oft machte er, ſo erzählt er ſelbſt, drei Porträts an einem Tage, den Kopf pflegte er ſchließlich gar nicht mehr mit Kreide vorzuzeichnen, ſondern gleich mit Pinſel und Farbe anzulegen. Zu ſeiner Unterſtützung ließ er ſogar ſeinen jüngſten Bruder Jakob nach Berlin kommen. Die Zahl ſeiner vor ſeiner erſten Reiſe nach Italien in Deutſchland ausgeführten Bildniſſe muß ungeheuer groß ſein; doch fehlt es an einer kritiſchen Sichtung der mit dem Namen Tiſchbein verbundenen Gemälde, ſo daß jetzt der Anteil der einzelnen Mitglieder der großen Künſtlerfamilie noch immer nicht klar vor unſern Augen ſteht. Indeſſen das „gewöhnliche“ Porträtmalen behagte unſerm Künſtler auf die Dauer der Zeit nicht; er glaubte ſich zu Größerem berufen, aber er beſaß nicht Mittel genug, Bilder zu ſchaffen, auf die er viel Zeit hätte verwenden müſſen. „Am Ende würden mir auch ſolche moderne Porträts mit den gepuderten Haaren und den geſchminkten Wangen, wo man nie die Natur malen kann, weil die Originale ſelbſt nicht wahr ſind, zuwider“. Er ging nun wieder auf Reiſen. 1779 brach er nach Italien auf. In Oberitalien, namentlich Florenz hielt er ſich nur kurze Zeit auf; es ging ihm wie anderen Romfahrern, vor allem wie Goethe ſelbſt: „Wie ein Wanderer, der eilend den Berg erklimmt, auf deſſen Rückſeite er die ſtrahlende Sonne ſehen wird, von der ſich ihm jetzt nur der rote Schein zeigt: ſo begierig war er, Rom zu ſehen, wo das Licht des Geiſtes wohnen ſollte“. Er hat hier zwei Jahre ſtudiert, in Kirchen und Gallerien, namentlich die Raffaels und die Antiken im Vatikan, dann in der Natur, die er in der Villa Borgheſe und in Tivoli in ihrer höchſten Schönheit fand, auch an Trippel, der eine Modellierſchule unterhielt, ſchloß er ſich an. Dann ſehen wir ihn wieder in der Schweiz, in Zürich, wo er zu Lavater und Bodmer in ein freundſchaftliches Verhältnis trat. „Um dieſe Zeit (1782), ſo ſchreibt er, bekam ich auch einen Brief von meinem Bruder, dem Aufſeher der Gemäldeſammlung in Kaſſel, mit einem andern vom Kriegsrat Merck in Darmſtadt, der mir ſchrieb, wenn ich vom Herzoge von Gotha einen Gehalt zum weitern Studieren annehmen wolle, ſo habe der Dichter Goethe mir dieſen ausgewirkt, und falls ich ihn annähme, ſei es des Herzogs Wille, daß ich nach Rom zurückkehre, um mich da zu vervollkommnen". Er verließ nun im Oktober Zürich, hielt ſich einige Zeit in Mailand auf, und war Ende Januar 1783 zum zweiten Aufenthalt in der ewigen Stadt. Vier Jahre ſpäter traf Goethe daſelbſt mit ihm zuſammen. Tiſchbein hat bekanntlich „ſeinen Kindern und Freunden zu Gefallen" ſeine Lebenserinnerungen in ſpäteren Jahren aufgezeichnet; als er ſeine zweite italieniſche Reiſe beſchrieb, war er einundſechzig Jahre alt — einige Jahre ſpäter wandte ſich Goethe der gleichen Aufgabe zu. Doch iſt Tiſchbeins Memoirenwerk „Aus meinem Leben", in zwei Bänden von Carl G. M. Schiller herausgegeben, erſt im Jahre 1861 im Buchhandel erſchienen. Zur Kultur- und Kunſtgeſchichte jener Zeit, während der auch Goethe im Süden weilte, bilden die friſch und anregend, teilweiſe auch mit echt plaſtiſcher Anſchaulichkeit geſchriebenen Aufzeichnungen des Verfaſſers einen wertvollen Beitrag, der für unſere Zwecke leider nur in einem beſchränkten Maße die erwünſchte Ausbeute gewährt, da Tiſchbein des Zuſammenſeins mit Goethe in Rom gar nicht gedenkt, ſondern als „Begleiter und Schützer des Dichters", den er zu hüten hatte „wie eine Mutter ihren Säugling, dieſes Kleinod für die Welt, dieſen lieben Freund" nur die gemeinſame Reiſe nach Neapel kurz beſchreibt. Allerdings iſt das Werk in der Form, in der es uns vorliegt, nicht vollendet; der Verfaſſer hatte viele Jahre lang Mühe und Fleiß auf dieſe Lebensgeſchichte verwendet, er hatte eine Illuſtrierung mit Kupferſtichen geplant, aber die Ausführung hatte ſich verzögert, da ſein Geiſt infolge übermäßiger Anſtrengungen in völlige Apathie verfiel. Vielleicht iſt das ſchon während Goethes italieniſcher Reiſe eingetretene Zerwürfnis mit dem Dichter Schuld daran, daß er des römiſchen Zuſammenſeins mit dieſem nicht weiter gedacht hat.

Tiſchbein erzählt, daß er damals, als Davids Gemälde annähernd fertig geweſen ſei, ſeinen „Conradin" ebenfalls vollendet gehabt und den

Mut gefaßt habe, zu dem franzöſiſchen Meiſter zu gehen und ihn zu bitten, ſich ſeine Arbeit anzuſehen. Das habe David denn nach vielem Bitten auch getan; das Bild habe ihm außerordentlich gefallen und zum Zeichen der Anerkennung habe er nun Tiſchbein gebeten, ſich in ſein Atelier zu bemühen und die „Horatier" zu beſichtigen. Für den ſchlichten deutſchen Meiſter war es ein bedeutungsvoller Tag, als er Davids Werk gegenübertrat und von „eiskaltem Schauer" ergriffen in ſeinen packenden Inhalt ſich vertiefen konnte. Es ſchien, als ob unter dem Eindruck dieſer Stimmung ein Wandel in ſeiner künſtleriſchen Überzeugung vor ſich gehen ſolle und er nach neuen Idealen hingedrängt werde. Wir beſitzen einen Brief von ihm an ſeinen Freund Merck (vom September 1785), in dem er die Bedeutung von Davids Gemälde für die römiſche Kunſtwelt mit allen Folgen, die es nach ſich ziehen könne, mit einer die troſtloſe Lage der damaligen deutſchen Kunſt kennzeichnenden Offenheit ſchildert: „Ich kann Ihnen nicht ſagen, wie ſehr es mich freuet, daß ein Menſch wieder Etwas gemacht hat, das man doch Bild nennen kann. Denn jetzt iſt die Mahlerei ſo auf eine niedrige Art getrieben worden, daß es eine Schande iſt. Man hat nichts geſehen, als kleine, angenehme Bildchen, die nur fürs Auge gemacht waren und weiter nichts bedeuteten; weder Sinn noch Verſtand war darin; oder man hat faſt immer Landſchaften gemacht, wo auch nichts an iſt als ein Baum, ein blauer Berg und was noch mehr dazu gehört, einen Mahler zu zeigen, der weder Wahl noch Verſtand hat. Jetzt fangen die Mahler und auch die Liebhaber beſſer an zu denken, und ich hoffe, daß der Ausſpruch, was gut oder ſchlecht iſt, dadurch denen Leuten benommen wird, welche bis jetzt die Autorität gehabt haben und dadurch die Kunſt ſo vergiftet, daß ſie ſo lange krank geweſen iſt und faſt geſtorben wäre. Wie man mahlen ſoll, weiß man ſchon, nur das fehlet noch, was man mahlen ſoll. Denn die Mahlerei iſt fürs Bedeuten und das Gefallen iſt ihre geringere Natur. Für unſere Zeiten müſſen wir ganz andere Bilder machen, als die nur nachahmen, welche aus den vergangenen Zeiten übrig geblieben ſind. Ich wünſchte, daß einer von den teutſchen Weiſen, welcher die Menſchen und ihre Natur recht kennt, Etwas darüber ſchriebe." Es iſt intereſſant zu hören, wie man ſich in Goethes Kreiſe zu der Frage geſtellt hat. Heinrich Meyer hat in ſeinem „Entwurf einer Kunſtgeſchichte des achtzehnten Jahrhunderts" und in einem Aufſatz „Neue deutſche religios-patriotiſche Kunſt" (der 1817 in „Kunſt und Altertum" erſchien und ganz in Goethes Sinn gehalten war) die Anſicht ausgeſprochen, die größere Wertſchätzung der älteren, vor Raffael blühenden Maler ſei zu allererſt von Tiſchbein ausgegangen, doch habe dieſe Neigung vorerſt noch keine Folgen in der praktiſchen Ausübung der Kunſt gezeitigt. Die Neigung zur naiven Einfalt der früheren florentiniſchen Meiſter, ſo ſchreibt Meyer, habe zwar erwachen und fortdauern können, weil es wirklich den meiſten Kunſtprodukten am Natürlichen, Innigen, Gemütlichen und zart Empfundenen mangeln mochte: aber Nutzen für die Kunſt ſei nicht entſtanden, weil dieſe rohe Unſchuld mit der ſonſt von dem Künſtler geforderten ſchönen Form, edlen Charakteren und gebildetem Geſchmack unvereinbar ſei. Dann ſei die kräftige Manier Davids entſtanden, die, gehoben durch Verwandtſchaft mit den herrſchenden politiſchen Tendenzen, mehr Beifall erhalten hätte, als ſie vielleicht ihrem inneren Kunſtgehalt nach hätte erhalten ſollen. Meyer möchte dieſen Geſchmack den kriegeriſchen oder noch paſſender den theatraliſchen nennen, weil in den Darſtellungen etwas Maskenhaftes herrſcht und die Figuren ſich wie Schauſpieler gebärden. Meyer hat mit ſeinen Ausführungen recht, aber er verkennt, daß künſtleriſche Richtungen ſich vielfach in Kontraſten bewegen und bewegen müſſen. Auch die Wahl des Gegenſtändlichen iſt in den einzelnen Kunſtepochen ein integrierender Beſtandteil der künſtleriſchen Entwicklung überhaupt, was beiſpielsweiſe auch durch die moderne künſtleriſche Bewegung bewieſen wird. Die Frage, die hier angedeutet wird, hat in der Tat die Gemüter viel beſchäftigt, und Tiſchbein ſteht durchaus nicht vereinzelt da. Für ſeinen Standpunkt iſt es bezeichnend, daß der Erfolg, den Davids Gemälde innerhalb der zeitgenöſſiſchen Kunſt errungen hat, lediglich auf die glückliche Wahl des Themas zurückgeführt, das rein künſtleriſche Moment aber als etwas Nebenſächliches betrachtet wird. Das war indeſſen nicht nur Tiſchbeins Doktrin, ſondern die allgemeine Auffaſſung der Zeit. Den Niederſchlag davon finden wir in Sulzers Allgemeiner Theorie der ſchönen Künſte, der bekannten Kodifikation der äſthetiſchen Begriffe und Grundſätze des zur Neige gehenden Jahrhunderts. Sulzer weiſt vielfach darauf hin, daß der Künſtler ſeinen Stoff in einer doppelten Abſicht zu beurteilen und zu wählen habe. Einmal müſſe er darauf ſehen, daß er keinen der Bearbeitung unwürdigen Stoff wähle. Man müſſe für alle Künſte zum Hauptgrundſatz der Wahl machen, was Vitruv von Gemälden ſage: ſie ſeien nichts wert, wenn ſie nur durch Kunſt gefallen. Dann aber müſſe der Künſtler auch überlegen, ob der Stoff überhaupt und jeder Teil desſelben äſthetiſch ſich bearbeiten laſſe, um ein Gegenſtand des Geſchmackes zu werden. Mengs habe einmal bemerkt, daß Dürer die Kunſt der Zeichnung ebenſoſehr in ſeiner Gewalt gehabt habe wie Raffael, aber in Abſicht auf den Geſchmack nicht ſo gut zu wählen gewußt habe als dieſer. Goethe ſelbſt hat in ſeinen alten Tagen ſich zu dieſem Thema noch geäußert. Nachdem er über Vieles gleichgiltig geworden, ſo heißt es in dem kurzen Aufſatz „Zu malende Gegenſtände“ im vierten Bande der nachgelaſſenen Werke, betrübe es ihn noch immer und in der neueſten Zeit ſehr oft, wenn er des bildenden Künſtlers Talent und Fleiß auf ungünſtige, widerſtrebende Gegenſtände verwendet ſehe, daher er denn von Zeit zu Zeit auf vorteilhafte Gegenſtände hindeute — er empfiehlt da die Jungfrau Thisbe, die an der geſprungenen Wand horche (nach Ovids Metamorphoſen), oder Chriſtus auf dem Meere wandelnd, dieſes beſonders deshalb ein ſchönes Thema, weil es Raffael nicht gemalt habe, „denn mit ihm zu ringen ſei ſo gefährlich als mit Phanuel“ (1. Buch Moſes Kap. 32). Die moderne Äſthetik hat dieſen Standpunkt verlaſſen und zwar mit Recht. Nicht die Wahl des Gegenſtandes, ſondern die künſtleriſche Qualität der Ausführung, nicht das Was, ſondern das Wie bildet den Ausgangspunkt und die Grundlage für die Beurteilung eines Kunſtwerkes, mag es der Malerei oder der Plaſtik angehören, nicht darin beſteht die Aufgabe des Künſtlers, dem Geſchmack der Menge zu huldigen und nach Effekten zu ſuchen, die gegenſtändlich der Senſationsluſt entgegenkommen, ſondern er ſoll ſein eigenes Selbſt darbieten und das Publikum veranlaſſen, ihn in dem zu verſtehen, was er aus ſeinem Innern als den wirklichen Ausfluß ſeiner Perſönlichkeit geſchöpft hat. Aber wer ſolche Forderungen an die Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts anlegen wollte, würde nur zu einer Verkennung ihrer wichtigſten Prinzipien gelangen und ſie in ihren Äußerungen überhaupt nicht verſtehen.

Was Tiſchbein, man möchte ſagen programmatiſch in dem Brief an Merck als ſein Glaubensbekenntnis niedergelegt hat, das hatte gerade ihn in ſeinem Innern ſchon ſeit Jahren bewegt. Man muß ihm überhaupt das gute Zeugnis ausſtellen, daß er nach ſeinen Kräften und nach ſeiner Überzeugung das Niveau der Kunſt ſeiner Zeit zu heben bemüht war und daß er in dieſer Hinſicht mehr getan hat, als die meiſten ſeiner Berufsgenoſſen. Schon im Februar 1782 ſchreibt er einmal an denſelben Merck: „Über die deutſche Geſchichte hatte ich einen großen Zank mit den Künſtlern, die wollten mir nicht geſtehen, daß ſie nicht ſo gut zum Malen ſei als die römiſche und ich glaube, in der deutſchen ſind ebenſo große und edle Vorfälle, als in jener, nur unbekannter, und die ältere deutſche Kleidung wird ebenſoviel Effekt machen als die römiſche, und vielleicht noch mehr". Er fügt dann die Frage hinzu, wieviel ſchöne Bilder könne man aus Goethes Götz von Berlichingen machen? In der Tat führte er ein ſolches Gemälde aus: „Götz und Weißlingen", ein wenig erfreuliches Werk ſeiner Hand (im Goethe-Nationalmuſeum in Weimar). Das Hauptwerk aber, das aus dieſer Überzeugung herauswuchs, war der „Conradin von Schwaben, im Gefängnis nach ſeiner Verurteilung zum Tode Schach mit Friedrich von Öſterreich ſpielend" (im herzoglichen Muſeum zu Gotha), eine lebhaft an die Gefühle des Beſchauers appellierende Szene, nach ſeiner Meinung das Muſter eines Gemäldes, das, wie er wollte, auf den Geiſt der Deutſchen wirken, vaterländiſche Geſchichte verkörpern ſollte, wo Menſchen von Edelmut und Kraft Taten vollbrachten, die würdig waren, als Muſter zur Nachahmung im Bilde aufgeſtellt zu werden. Mit dieſer patriotiſch-romantiſchen Tendenzmalerei hat es aber nur zu bald ein Ende gehabt. Die Zeit erwies ſich mit dem, was in ihrem Strom an herrſchenden Einflüſſen, an Geſchmack oder Vorurteil dahinbrauſte, ſtärker als das Individuum, das dieſen Strom ablenken wollte. Hier hätte nur das Genie bahnbrechend wirken können und ein ſolches beſaß die damalige deutſche Kunſt nicht. Tiſchbein machte vielmehr in ſich dieſelbe Wandlung wie Goethe durch, und dieſer Parallelismus in der Entwicklung der künſtleriſchen Ideale mag es letzthin wohl auch geweſen ſein, der bei ihrer Intereſſengemeinſchaft die beiden Männer im fremden Lande menſchlich ſo nahe gebracht hat.

Wie Goethe dieſes künſtleriſche Glaubensbekenntnis unter dem Einfluß der verſchiedenen Richtungen, die im Laufe der Jahre und wohl auch in Abhängigkeit von ſeiner Umgebung ihm zu denken gaben, verändert hat, iſt von ſeinen Biographen oft dargeſtellt worden. Lediglich, um dem Leſer ein kurzes Bild dieſer Entwickelung zu geben, mag an die wichtigſten Tatſachen nachſtehend erinnert werden. Goethe hatte ſein hohes Lied Erwin von Steinbach und der deutſchen Baukunſt zu Ehren während ſeiner Straßburger Studentenzeit (1772) angeſtimmt. Herder hatte dieſen Hymnus, angeregt durch ſein deutſches Empfinden und die nationale Sinnesweiſe in ſeine Schrift „Von deutſcher Art und Kunſt" aufgenommen, freilich nicht ohne Goethes Ausführungen ein Gegengewicht zu verleihen, das den Leſer zu einer nüchternen Betrachtung der Frage herabſtimmte. Er ließ unmittelbar auf den Goetheſchen

Aufſatz den „Verſuch über die Gothiſche Baukunſt“, die Überſetzung einer italieniſchen Abhandlung des Paolo Friſi, die 1766 erſchienen war, folgen. Dieſe Ausführungen über die Gothik, die ſich in Italien nie rechte Freunde hat erwerben können, bewegen ſich zumeiſt in den üblichen Urteilen, wenn ſie auch das Hauptgewicht auf die konſtruktiven Elemente und techniſchen Einzelheiten legt. Goethes poſitive Stellung zur deutſchen Baukunſt wird vielleicht am klarſten, wenn wir hören, wie die Äſthetiker jener Zeit über ſie dachten und urteilten, und hier iſt wieder Mengs' Anſicht von beſonderem Intereſſe, weil er auch als Praktiker am meiſten ſchulbildend zu wirken in der Lage war. Was wir mit dem Schlagwort „Gothiſch“, was aber in der Tat „deutſch“ heißen müſſe, begreifen, war für ihn der Gegenſatz zum „guten Geſchmack“, d. h. es waren „jene ausſchweifenden und 'ſeltenen Dinge, die der Vernunft ganz und gar zuwider ſind“. Dieſer Stil dauerte ſo lange, bis endlich Italien „alle eingeſchlichene Barbarei verjagte“. Die Venezianer waren die erſten, die zur Ehre des heiligen Markus einen Tempel bauten, die einen griechiſchen Baumeiſter beriefen, der zwar an den Elementen der Gothik noch feſthielt, aber nicht an ihren „ausſchweifenden Proportionen“. Brunelleschi aber war der erſte, der den Italienern den Geſchmack von der griechiſchen Baukunſt wieder beibrachte. Solchen und ähnlichen Ausführungen gegenüber läßt ſich Goethe in ſeiner echten, jugendlichen Begeiſterung vernehmen, wenn er ausruft: „Und nun ſoll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der deutſche Kunſtgelehrte auf Hörenſagen neidiſcher Nachbarn ſeinen Vorzug verkennt, Dein Werk mit dem unverſtandenen Worte Gothiſch verkleinert, da er Gott danken ſollte, laut verkündigen zu können: Das iſt deutſche Baukunſt, unſere Baukunſt, da der Italiener ſich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos!“ Es iſt bekannt, wie ſchon die nächſten Jahre unter dem Andrange altklaſſiſcher Ideen einen Wandel in dieſer Geſinnung brachten und wie er in ſeinem ſpäteren Leben das Glaubensbekenntnis ſeiner Jugend ganz verleugnete. Nur zwei Ereigniſſe — beide aus der Zeit nach ſeiner Rückkehr aus Italien — mögen hier angeführt ſein. Am 29. Oktober 1792, am nämlichen Tage, wo er vor ſechs Jahren in Rom eingezogen war, ſah er (während der Kampagne in Frankreich) in Trier neben den Überreſten römiſcher Bauwerke ſolche der „Baukunſt früherer Mittelzeit“: „ich habe, ſo äußert er ſich über ſie, von ſolchen Dingen wenige Kenntnis, und ſie ſprechen nicht zum gebildeten Sinn“. Und gegen das Ende ſeines Lebens (1830) bemerkte er einmal geſprächsweiſe: „Ich nenne den

Mailänder Dom nur eine Marmorhechel. Ich laſſe nichts von der Art mehr gelten, als den Chor zu Köln; ſelbſt den Münſter (in Straßburg) nicht". Auch Friedrich Schlegels „Grundzüge der gothiſchen Baukunſt", in denen der erſte objektive Verſuch zur künſtleriſchen und geſchichtlichen Würdigung der Gothik gemacht worden war, hatten in ſeiner Sinnesweiſe nichts zu ändern vermocht.

Solche Dinge trugen ſich am grünen Baume zu, und derjenige, der dem Jahrhunderte als ein gottbegnadeter Genius erſchien, der in der Weltgeſchichte ſeines Gleichen nicht kennt, fühlte ſich als beſcheidener Epigone der Alten und verkündete froh „Homeride zu ſein, auch nur als letzter, iſt ſchön!" „Homeride ſein zu wollen, wenn man Goethe iſt" — „hätte ich doch die Macht, ſo rief Gottfried Schadow in ſeinem heiligen Zorn aus, dieſe unverzeihliche Beſcheidenheit zu verbieten!" Kann man ſich da aber wundern, wenn auf römiſchem Boden, wo Winckelmanns Einfluß und Mengs' Schule mächtig nachwirkten, wo das Altertum in tauſendfältigen Zeugniſſen mit lapidaren Buchſtaben ſeinen verblichenen Ruhm verkündete, wenn der deutſcheſte Mann reumütig an die Quelle zurückkehrte, die ſchon einmal ein neues Zeitalter der Kunſt heraufgezaubert hatte? „Die Kunſt iſt einmal, wie das Werk des Homeros, griechiſch geſchrieben, und derjenige betrügt ſich, der da glaubt, ſie ſei deutſch" — in dieſer heiligen Überzeugung haben ſich Goethe und Tiſchbein in Rom zuſammengefunden. Und wenn Tiſchbein vordem, als er ſeinen „Conradin" ſchuf und mit ſeinen Kollegen über die Wahl deutſcher Stoffe als künſtleriſche Vorwürfe disputierte, in ſeinen Anſichten noch ſchwankend geweſen wäre, ſo mußte Goethes Einfluß ihn für die Antike wieder gewinnen: hierin liegt vielleicht eine gewiſſe Tragik des Schickſals, wie auch im Sinne des Deutſchtums und im Intereſſe ſeiner Entwickelung nach der vaterländiſchen Seite hin Goethes Stellung zu beklagen, andererſeits aber auch ſehr wohl zu verſtehen iſt. Aber jene Zeit war überhaupt nicht dazu angetan, das Deutſchtum als eine nationale Sache zu pflegen und Rom war nicht der Ort, als Kultſtätte für ſolche Huldigungen zu dienen.

Tiſchbeins künſtleriſche Tätigkeit ſteht, ſeitdem Goethe ihm perſönlich nahe getreten war, unter dem Einfluß der Antike, der ſich noch ſteigerte, als er im Jahre 1787 nach Neapel überſiedelte, wo er einige Jahre ſpäter zum Direktor der dortigen königlichen Malerakademie und zugleich zum „Schätzer aller Kunſtwerke vom Hofe und dem ganzen Lande" ernannt wurde. In Neapel malte er (1787) im Anſchluß an Goethes

Iphigenie ſein Gemälde „Oreſt und Iphigenie“, die Erkennungsſzene, für den Prinzen von Waldeck (jetzt im Beſitz des Fürſten von Waldeck in Arolſen). Die Iphigenie trägt die Züge der Geliebten Hamiltons, der Miß Hart, „einer Schönheit, die man ſelten hieß, und die einzige, die ich in meinem Leben geſehen habe“ (Goethe an Merck, Neapel 10. Oktober 1787). Heinrich Meyer ſah das Bild in Neapel und fand, nachdem er ſein „nachteiliges Vorurteil darwider“ aufgegeben, daß es „den ſchönen Sachen beigezählt“ werden müſſe. Es iſt trotzdem nur eine ſchwächliche Leiſtung. Sir William Hamilton war viele Jahre lang engliſcher Geſandter in Neapel, ein für das griechiſche Altertum, für ſeine Kunſt und ſeine Götterwelt enthuſiaſtiſch begeiſterter Mann, der für ſeine eigenen Sammlungen und für Ausgrabungen beträchtliche Summen ausgab. Er iſt in der Geſchichte der archäologiſchen Wiſſenſchaft wohlbekannt durch ſeine beiden Sammlungen bemalter, meiſt unteritaliſcher Vaſen, deren erſte das britiſche Muſeum erworben hat, während die zweite auf dem Transport nach England großenteils verloren ging. In Tiſchbein fand er in der Bewunderung ſeiner Tongefäße einen gleichgeſinnten Kunſtfreund. Tiſchbein gab dieſe Vaſengemälde in Nachzeichnungen, die freilich wegen ihrer ſtiliſtiſchen Ungenauigkeit und ihrer Neigung, die Darſtellung zu verſchönen, wiſſenſchaftlich nur in einem bedingten Maße brauchbar waren, in vier Bänden (Neapel 1791 bis 1803) heraus. Hamilton ſelbſt und der ruſſiſche Geſchäftsträger Ritter von Italinsky ſchrieben engliſch und franzöſiſch den Text dazu. Goethe hat übrigens Hamilton während ſeines Aufenthaltes in Neapel (im Juni 1787) in ſeinem Luſthauſe auf dem Poſilipp beſucht, „wo man freilich nichts Herrlicheres auf Gottes Erdboden ſchauen kann“. Miß Hart hat durch ihre perſönliche Erſcheinung dieſen Eindruck noch verſtärkt. Sie iſt von Angelika Kauffmann als Thalia mit der Maske porträtiert worden, Raffael Morghen hat das Bildnis geſtochen: in ihren Zügen liegt etwas, was an Chriſtiane Vulpius erinnert.

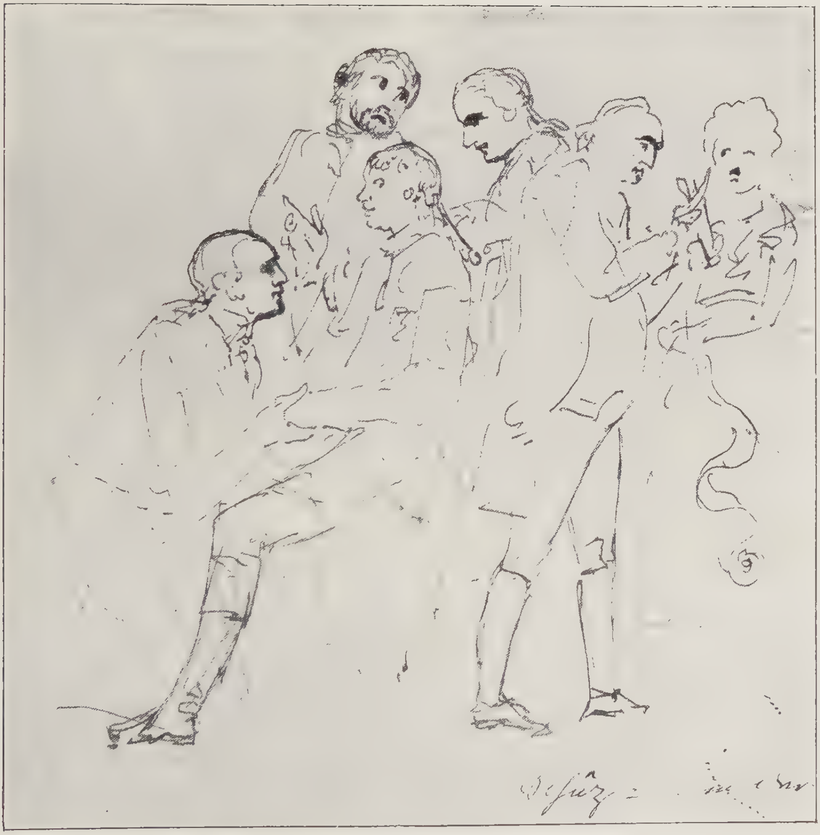
Tiſchbein blieb auch weiterhin, unterſtützt durch die reichen Funde und Entdeckungen, die die vom Veſuv verſchütteten Städte Campaniens der erſtaunten Welt brachten, im Fahrwaſſer der Antike. Als er (mit ſeinem Freunde Hackert zuſammen) von den Franzoſen aus Neapel 1799 vertrieben worden war, wandte er ſich wieder ſeiner deutſchen Heimat zu und gab den „Homer nach Antiken gezeichnet“ (Göttingen und Stuttgart, 1801—1804) zunächſt in ſechs Heften heraus, ein Prachtwerk, für das der Göttinger Profeſſor Heyne den erläuternden Text ſchrieb.

Er folgte einer Einladung des Herzogs Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg, der ihm 1804 ſeine Sammlungen, darunter 86 Gemälde, die er vorzugsweiſe in Rom und Neapel erworben hatte, abkaufte und eine jährliche Penſion von ſechshundert Talern gewährte,[23]) und ließ ſich in Eutin nieder, wo er 1829 geſtorben iſt. Wenn wir heutigen Tages das Urteil über ſeine künſtleriſchen Leiſtungen zuſammenfaſſen, ſo iſt es für uns kein Zweifel, daß ſeine Hauptſtärke in ſeiner Tätigkeit als Porträtiſt beſtand. Es würde einen nicht nur pietätvollen, ſondern ungemein dankenswerten Beitrag zur Kunſtgeſchichte des achtzehnten Jahrhunderts bedeuten, wenn ſeine Bildniſſe, die von Friedrich dem Großen und andern Mitgliedern des preußiſchen Königshauſes, von Lavater und Bodmer, der Lady Hamilton und von andern zeitgenöſſiſchen Berühmtheiten — hoffentlich ſind ſie noch alle erhalten? — in guten Nachbildungen einmal bekannt gemacht würden. Tiſchbeins Bedeutung als Künſtler würde uns auf dieſe Weiſe überhaupt erſt erſchloſſen werden. Sein Bildnis Goethes, das künſtleriſch bedeutendſte und monumentalſte, das wir von dem Dichter beſitzen, iſt eine Leiſtung, die ihm und ſeiner Zeit hohe Ehre macht. Dieſem mit größter Begeiſterung und Hingabe gemalten Porträt iſt es faſt ausſchließlich zu danken, wenn ſein Name als der eines Künſtlers, der ſeiner Zeit genug getan, heutigen Tages noch mit Anerkennung genannt wird, denn die übrige große Maſſe ſeiner Werke iſt in Vergeſſenheit geraten oder ſie wird nur noch von einer kleinen Schaar berufener Kenner des achtzehnten Jahrhunderts gewürdigt. Auch ſeine Biographie müßte auf Grund ſeiner Aufzeichnungen und der ſonſtigen zahlreichen zeitgenöſſiſchen Berichte einmal geſchrieben werden; u. a. dürfte ſie auch für die Geſchichte der klaſſiſchen Altertumswiſſenſchaft einen ſchätzenswerten Beitrag bilden.

Tiſchbeins perſönliche Beziehungen zu Goethe gehen in den Anfang der achtziger Jahre zurück. Neben Merck iſt es auch Lavater geweſen, der auf Grund ſeiner perſönlichen Bekanntſchaft mit dem Künſtler für dieſen bei Goethe ein gutes Wort einlegte. In einem Briefe vom 17. April 1782 gibt er folgende eingehende Charakteriſtik: „Tiſchbein iſt einer der Beßten Menſchen, der einen ſehr feinen intuitifen Sinn hat — Nicht eigentlich ein Denker, aber ſehr vernünftig im Urtheilen. Satt und matt des Portraitmahlens ums Geld, begierig ſich zu vervollkommnen, ſtudierte Er gern noch Ein oder Zwey Jahre, reiſete ſo lange noch gern in Frankreich und vielleicht noch einmahl in Italien. So dann wär's Ihm lieb bey Menſchen und Fürſten, wie nur Weymar hat, die Hälfte ſeiner Zeit dem Fürſten — die übrige für ſich und andere zu arbeiten. Er iſt ein Menſch, dem man alles ſagen darf — der deine Sûperiorität gern benûtzen und Geſchichten der Deûtſchen mahlen mögte. Seiner Gemählde Charackter iſt Ruhe, Heiterkeit, Geſchmack, — Er hält das Mittel zwiſchen Haarſcharfer Zeichnung und unbeſtimmter Genialiſcher Faseley. Alle ſeine Gemählde machen Effekt. Seine Sitten ſind ſanftheit und Beſcheidenheit". Goethe hatte ſich hieraufhin Mühe gegeben, fördernd in ſein Lebensſchickſal einzugreifen. Tiſchbein ſandte Studien und Kopien nach Weimar, um ſich und ſeine Kunſt hier zu empfehlen, und aus dem Briefwechſel Goethes mit Merck erfahren wir, daß der Künſtler als „eine gar treue Seele" hier ſehr hoch geſchätzt wurde. Als es ſich aber zeigte, daß es in Weimar an Mitteln zur dauernden Förderung des Künſtlers fehlte, entſchloß ſich Goethe mit Erfolg ein gutes Wort für ihn bei dem Herzog Ernſt II. von Gotha einzulegen. So war denn das freundſchaftliche Verhältnis, das beide in Rom ſo nahegeführt hat, ſchon von der Heimat her wohlvorbereitet. Die Berichte in der „Italieniſchen Reiſe" und Goethes Briefe aus Rom ſind vom erſten Tage an voll von Lobeserhebungen über Tiſchbein, indem ſie immer wieder der Befriedigung Ausdruck geben, welch ein Glück es für ihn ſei, „dieſen köſtlichen guten Menſchen" gefunden zu haben. Wir ſahen, daß beide zuſammen im nämlichen Hauſe »incontro al Palazzo Rondanini« wohnten, in dem ſich die berühmte Meduſe und eine unvollendete Pieta von Michelangelo befand; am Tage durchwanderten ſie die Muſeen und Gallerien, ſie beſuchten Kirchen, Paläſte und Villen und die Überreſte aus klaſſiſcher Zeit, und abends bei der Lampe trübem Scheine wurden entweder Pläne für die nächſten Tage gemacht — „denn gewiß, man kann ſich nur in Rom auf Rom vorbereiten" — oder es wurden künſtleriſche und wiſſenſchaftliche Probleme beſprochen, die im gemeinſchaftlichen Verkehr gereift waren. „Ich habe manchmal in früherer Zeit, ſo ſchreibt Goethe am 7. November, die wunderliche Grille gehabt, daß ich mir ſehnlichſt wünſchte, von einem wohlunterrichteten Manne, von einem kunſt- und geſchichtskundigen Engländer nach Italien geführt zu werden; und nun hat ſich das Alles indeſſen ſchöner gebildet, als ich hätte ahnen können. Tiſchbein lebte ſo lange hier als mein herzlicher Freund, er lebte hier mit dem Wunſche, mir Rom zu zeigen; unſer Verhältnis iſt alt durch Briefe, neu durch Gegenwart: wo hätte mir ein werterer Führer erſcheinen können?" Und am 4. Januar: „Das Stärkſte, was mich in Italien hält, iſt Tiſchbein; ich werde nie, und wenn auch mein Schickſal wäre, das ſchöne Land zum zweiten Mal zu beſuchen, ſo viel in ſo kurzer Zeit lernen können als jetzt in Geſellſchaft dieſes ausgebildeten, erfahrenen, feinen, richtigen, mir mit Leib und Seele anhängenden Mannes. Ich ſage nicht, wie es mir ſchuppenweis von den Augen fällt. Wer in der Nacht ſteckt, hält die Dämmerung ſchon für Tag und einen grauen Tag für helle; was iſts aber, wenn die Sonne aufgeht!" Auch andere bezeugen, welch großes Talent Tiſchbein als Cicerone neben einem feinen Taktgefühl bei der Betrachtung von Kunſtwerken, das empfindſame Reiſende ſehr zu ſchätzen wiſſen, beſeſſen habe. Friedrich von Alten beruft ſich in ſeinen brieflichen Mitteilungen auf das Zeugnis des Domherrn Meyer, der erzählt, Tiſchbein habe verſtanden, die maleriſchſten Punkte einer Gegend wie die vorteilhafteſte Seite eines Kunſtwerkes raſch aufzufaſſen und den Beſchauer auf den Punkt zu ſtellen, der den beſten Überblick gewährt. Dabei ſei er nicht redſelig geweſen, habe ſtille Betrachtungen nie geſtört durch laute Bewunderung, und ſich gehütet, ſein eigenes Gefühl zum Maßſtabe der Empfindungen anderer zu machen.[24])

In jenen Stunden vertrauten Beiſammenſeins, „meiſt Abends, wenn ſie beiſammen ſaßen", iſt von Tiſchbeins Hand neben jenem intimen Bildchen, das uns Goethe von hinten in ganzer Figur zeigt, wie er in leichtem Gewand aus dem Fenſter hinab auf den Hof oder die Straße blickt, eine Reihe flüchtiger, teilweiſe von einem launigen Humor durchwehter Federzeichnungen entſtanden, die, Szenen aus dem täglichen Leben darſtellend, in ihrer Art einen wenn auch beſcheidenen illuſtrierten Kommentar zu Goethes Italieniſcher Reiſe bilden. Tiſchbein hat ſie damals neben ſeinem ſchönen Selbſtbildnis, einer Kreidezeichnung, die ſich im Goethehauſe in Weimar befindet, Goethe geſchenkt; ſie werden unter vielen andern Blättern von Tiſchbeins Hand jetzt noch in den Mappen aus Goethes Nachlaß in Weimar aufbewahrt. Wahrſcheinlich ſind ſie es, die Goethe nebſt andern Blättern in ſeinem Beſitz und auch von ſeiner eigenen Hand, ſpäter (1815) für eine in Ausſicht genommene illuſtrierte Ausgabe der italieniſchen Reiſe, bei der die „Abbildungen ſich aufs Buch, das Buch ſich auf ſie bezieht" durch den aus Jena ſtammenden, nachmals in Heidelberg tätigen Maler und Radierer Jakob Wilhelm Chriſtian Roux durch die Kupferplatte vervielfältigen wollte, ein Plan, der bekanntlich nicht zur Ausführung gelangte.[25]) Einige Jahre ſpäter hat ſich der Dichter, als er einſt ſeine italieniſchen Erlebniſſe ſich wieder in das Gedächtnis einmal zurückrief, dieſer Zeichnungen erinnert und damals, nach jahrzehntelangem Schweigen, im April 1821 an Tiſchbein geſchrieben: „Wenn Sie uns jemals beſuchten, würden Sie gewiß Freude haben zu ſehen, daß ich jeden Federſtrich von Ihnen aufgehoben und die römiſchen Scherze alle gar wohl verwahrt habe; da iſt das verteufelte zweyte Kiſſen, die Schweineſchlacht im Minervatempel und ſonſt noch viel Liebes und Gutes, das wir zu einer Zeit in freundſchaftlicher Thätigkeit genoſſen, die bei Rückerinnerungen durch den nachfolgenden Kontraſt erſt noch ſchätzenswerther empfunden wird“. Damals hat offenbar Goethe die kleine Sammlung von neuem durchgeſehen, denn die Mappe trägt (nicht von Goethes Hand) die Aufſchrift: „Tiſchbeinſche Skizzen, nach dem Inhalt geordnet, numeriert und beſchrieben 1821“.[26] Im Dezember desſelben Jahres ſchickte Goethe von dieſen „Tiſchbeiniana, zu ſeiner und der Freunde anmutigen Erinnerung und Aufregung“ einen Katalog an den Künſtler, mit der Bitte, ob dieſer nicht „noch Einiges dazu ſpenden werde“, beſonders, ob er nicht von der ganzen flüchtigen Skizze von ſeinem Bildnis (von demſelben, das er groß in Öl ausgeführt hatte) „eine zwar flüchtige aber hinreichende Zeichnung mitteilen wolle“. Die in dem Katalog angeführte ſei kaum größer als ein Kartenblatt, nur wenig Feder- und Pinſelzüge, dem geübteſten Schauer kaum lesbar; Quer-Kleinfolio ſei an dieſer Stelle das paſſendſte Format. „Verzeihung dieſem Wunſche! fügt er hinzu, ein ſolches Blatt würde der Hauptſchmuck der Sammlung werden“. Goethes Wunſch wurde aber nicht erfüllt. Das große Ölgemälde war längſt dem Geſichtskreiſe des Künſtlers entſchwunden und Skizzen und Entwürfe für die Arbeit hat er offenbar nicht mehr beſeſſen. Wie hätte er da nach einem Menſchenalter das römiſche Bild nochmals vor ſeinen Augen dem Dichter zur Zufriedenheit erſtehen laſſen können? Von den übrigen Blättern der Sammlung iſt wohl das mit Nummer 3 bezeichnete das intereſſanteſte: „Moritz, der den Arm gebrochen, vom Chirurgen bedient, von Freunden getröſtet“. Goethe erzählt (unter dem 8. Dezember 1786) kurz das Ereignis: von einer ſehr angenehmen Spazierfahrt, die er mit ſeinen Freunden an das Meer gemacht habe, ſeien ſie abends nach Rom zurückgekehrt und da habe Moritz durch einen Fall den Arm gebrochen, indem ſein Pferd auf dem glatten römiſchen Pflaſter ausgerutſcht ſei. Moritz fügt dem in ſeiner eigenen Erzählung launig hinzu, als man ihm bei dieſem Unglücksfalle ſein Beileid bezeugen wollte, habe er mehr wie hundertmal den für die Angſt der Römer bezeichnenden Ausruf gehört: ein galoppierendes Pferd ſei ein offenes Grab! Tiſchbein hat mit ganz flüchtigen Strichen die Szene dargeſtellt, wie Moritz auf dem Stuhle ſitzt, um ſich von dem Arzte, der rechts hinter ihm ſteht und eine lange Binde aufgerollt hat, den gebrochenen Arm bandagieren zu laſſen. Vor ihm kniet ein jüngerer Mann, der liebevoll den gebrochenen Arm in ſeiner Hand hält und an ihn tröſtende Worte zu richten ſcheint. Die Konturen des im ſtrengſten Profil geſehenen Kopfes ſind beſonders ſcharf umriſſen, augenſcheinlich um dem Geſicht Porträtähnlichkeit zu geben: es ſoll offenbar Goethe ſein, der hier in der Rolle des helfenden Freundes erſcheint. Auf einer unſerer Tafeln iſt dieſe Federzeichnung nachgebildet.

Damals war es auch, wo Tiſchbein Goethe gegenüber einen ſeit Jahren reiflich erwogenen und liebgewonnenen Plan, bei dem beide ſich zu einer gemeinſamen Arbeit verbinden wollten, angeregt hat. Tiſchbein war von Haus aus poetiſch veranlagt, und Zeitgenoſſen nannten ihn den „Dichter mit der Palette“ oder den „Maler-Poeten“. In Rom haben ſeine Ideen am meiſten ſich ausgeſtaltet, wenn er auf einſamen Spaziergängen durch die melancholiſchen Ruinen der Stadt oder durch die anmutigen Anlagen der Villa Borgheſe und in der romantiſchen Umgebung von Tivoli ſeinen Gedanken nachhing. In ſolchen einſamen, träumeriſchen Stunden entſtanden jene, „Idyllen“ von ihm genannten poetiſchen, im Sinne der antiken Hirtenpoeſie und Naturſymbolik aufgefaßten Skizzen, die das Leben in ſeinen verſchiedenen Erſcheinungen in gemütvoll-liebenswürdigen Bildern behandelten. Aber er fühlte in ſich doch, daß ſeine Feder für eine ſolche leichte Form poetiſcher Darſtellung zu ſchwer ſei und glaubte in Goethe den Freund zu finden, der ſeine Ideen in Verſe kleiden könnte, während er ſelbſt zu dieſen Dichtungen die Zeichnungen liefern wollte. Goethe fand den Gedanken für „beifallswürdig“: es ſeien angenehme idylliſche Gedanken, die das Sonderbare hätten, daß die Gegenſtände weder für die dichtende noch die bildende Kunſt, jede für ſich, hinreichend wären. Aber er fügt dem gleich hinzu: „fürchtete ich mich nicht, in etwas Neues einzugehen, ſo könnte ich mich wohl verführen laſſen“. Tatſächlich war er zu ſehr beſchäftigt und in Rom zu ſehr in Anſpruch genommen, als daß er des Freundes Wunſch hätte erfüllen können. In einem Briefe vom 26. Auguſt 1788 fragt Tiſchbein noch bei Goethe an, ob er an dem „Idyllchen“ arbeite — Goethe hat vermutlich gar nicht darauf geantwortet. Der Wunſch Tiſchbeins blieb damals unerfüllt und in ſpäteren Jahren iſt er ſelbſtändig auf den Plan zurückgekommen. 1821 ſandte er in Erinnerung an die gemeinſamen römiſchen Tage an Goethe die noch vorhandenen Skizzen nebſt der Dichtung „Die Idylle“; damals endlich fand ſich Goethe bereit, „auf



WILHELM TISCHBEIN: Goethe, Moritz und der Chirurgus

Federzeichnung. Weimar, Goethe-National-Museum

des Freundes Verlangen einige Reime hinzuzufügen", im ganzen ſechzehn Nummern, denen er eine ausführliche Beſchreibung eines jeden Blattes beigab:27)

Hier hat Tiſchbein nach ſeiner Art
Striche gar wunderlich gepaart;
Sie ſind nicht alle deutlich zu leſen,
Sind aber alles Gedanken geweſen.

Die 43 auf Holz gemalten „Idyllen" des Künſtlers beſitzt die Großherzogliche Kunſtſammlung in Oldenburg.

Goethe und Tiſchbein haben auch gemeinſam die Reiſe nach Neapel unternommen; auch hier übernahm der Künſtler die Führung durch die Stadt, zu den Sehenswürdigkeiten und zu den Künſtlerateliers; auch auf den Veſuv hat er Goethe begleitet. Dann haben ſich aber in Neapel beider Wege getrennt. Goethe brach nach Sizilien auf, Tiſchbein blieb in Neapel, da er hier eine Anſtellung in Ausſicht hatte und ſeine Intereſſen ſeine Anweſenheit erforderten. Tiſchbein kehrte, während Goethe in Sizilien weilte, nach Rom zurück und widmete ſich hier dem Prinzen Chriſtian von Waldeck, der ihm verſchiedene Aufträge erteilt hatte. Als Goethe im Juni ebenfalls nach Rom zurückkehrte, ſcheint die alte Freundſchaft noch einmal erneuert worden zu ſein. Allein ſchon damals ſchreibt Goethe, Tiſchbein ſei ſehr brav, doch fürchte er, er werde nie in einen ſolchen Zuſtand kommen, in dem er mit Freude und Freiheit arbeiten könne — wie eine Ahnung künftiger Mißſtimmung klingt es ſchon aus dieſen Zeilen heraus. Im Juli bereits kehrte Tiſchbein nach Neapel zurück; einesteils riefen ihn die eigenen Geſchäfte, die dann auch zu ſeiner Berufung als Direktor der dortigen Malerakademie führten, andernteils folgte er auch einer Einladung des Cavaliere Venuti und anderer Freunde. Der erſtere kam endlich ſelbſt nach Rom, um die Statue des farneſiſchen Herkules, die nach Neapel überführt werden ſollte, abzuholen. Tiſchbein und Hackert ſchloſſen ſich ihm damals an, Goethe blieb in Rom allein zurück und es mag ſein, daß ob der Pläne, die Tiſchbein, wie er vielleicht meinen konnte, hinter ſeinem Rücken durchzuführen gedachte, vielleicht auch wegen der Selbſtändigkeit, die er mit einem Male Goethe, ſeinem Gönner, gegenüber an den Tag legte, die Verſtimmung ihren weiteren Lauf nahm. Vom 2. Oktober bereits haben wir von Goethe ein Zeugnis, das unzweideutig einen Riß in dem freundſchaftlichen Verhältnis erkennen läßt, wenn er auch, als Tiſchbeins Rückkehr erwartet wurde, die Hoffnung hegte, daß bei ihren guten Naturen alles in acht Tagen wieder im Gleis ſein würde. „Ihr glaubt nicht, ſo heißt es da, wie nützlich, aber auch wie ſchwer es mir war, dieſes ganze Jahr abſolut unter fremden Menſchen zu leben, beſonders da Tiſchbein — dies ſei unter uns geſagt — nicht ſo einſchlug, wie ich hoffte. Es iſt ein wirklich guter Menſch, aber er iſt nicht ſo rein, ſo natürlich, ſo offen wie ſeine Briefe. Seinen Charakter kann ich nur mündlich ſchildern, um ihm nicht Unrecht zu tun, und was will eine Schilderung heißen, die man ſo macht? Das Leben eines Menſchen iſt ſein Charakter". Bereits im Juli 1788 ſchrieb Tiſchbein an Goethe, daß er ſich vom Herzog von Gotha geſchieden habe und keine Penſion mehr beziehe. Dieſer offene Bruch war durch Tiſchbeins nachläſſiges Verhalten ſeinem fürſtlichen Gönner gegenüber hervorgerufen worden. Der Herzog, ſo ſchreibt Goethe im März 1789 an Herder nach Rom, wünſche von einem Maler, den er penſioniert habe, auch etwas zu ſehen. Tiſchbein habe ſich dagegen auf das ungeheure Bild der Helena eingelaſſen, das er zuletzt ſtehen ließ, und in drei Jahren nichts an den Herzog geſchickt. Da habe der Herzog die Penſion zurückgezogen. Und nun folgt die ſchwere, ſeinerzeit durch ſein eigenes Engagement beim Herzog in Tiſchbeins Sache hervorgerufene Anklage, in der er über den Künſtler ſeinen ganzen Unmut rückſichtslos ausſchüttet: „Tiſchbein iſt mit allen guten Qualitäten ein wunderliches Tier, eine Art Haſenfuß, iſt faul, unzuverläſſig, ſeitdem er von den Italiänern in das Metier der Falſchheit, Wort- und Bundbrüchigkeit zu pfuſchen gelernt hat . . . Ich habe es vorausgeſehen, daß Tiſchbein [in Neapel] nicht reuſſieren würde. Er hält ſich für fein, und iſt nur kleinlich, er glaubt intriguieren zu können, und kann höchſtens die Leute nur verwirren. Er iſt unternehmend, hat aber weder Kraft noch Fleiß zum Ausführen. Einen ſubalternen impiccio weiß er noch leidlich zu leiten. Über Deutſche hat er durch die Exuvien von Redlichkeit, mit denen er ſich aufputzt, und durch ſeine harmlos ſcheinenden naiven Haſenfußereien eine Weile ein Aſcendent. Ein Nachklang von Gemüt ſchwankt noch in ſeiner Seele. Ich kenne ihn recht gut, und wußte, daß er mich in einigen Jahren würde ſitzen laſſen; ich habe aber doch gewagt, ihm den Herzog zu verſöhnen". Dieſe Zeilen ſind offenbar unter dem unmittelbaren Eindruck einer neuen trüben Erfahrung und nicht auf Grund der Enttäuſchungen niedergeſchrieben, die ſich ſeiner ſchon ſeit vielen Monaten bemächtigt hatte. Sie klingen ſehr hart, ſtehen im Widerſpruch mit Goethes eigenen Worten und entſprechen auch nicht der rückſichtsvolleren Auffaſſung, die er ſpäter in dem für die Öffentlichkeit beſtimmten Manuſkript der Italieniſchen Reiſe vertreten hat. Damit haben die freundſchaftlichen Beziehungen, die das Leben des Künſtlers mit einem Strahl der Dichterſonne verklärt, die ſchönſten und inhaltsvollſten Jahre im Leben des Dichters mit dem Nimbus künſtleriſcher Weihe umgeben haben, ihr Ende erreicht. Goethe iſt ſich der Bedeutung einer ſolchen Künſtlerexiſtenz für das Daſein einer für das Schöne empfänglichen Seele ſehr wohl bewußt geweſen. Schreibt er doch (im Dezember 1789) an die Herzogin Anna Amalia nach dem Süden „Ohne Künſtler kann man nicht leben, weder im Süden noch Norden". Und dachte er hiermit auch nicht an Tiſchbein, ſo war doch dieſer damals, was auch ſeine Lebensgeſchichte bewieſen hat, von allen lebenden Künſtlern, die ihm nahegetreten waren, derjenige, der ſeiner großen und edlen Natur am meiſten in ſeinem Wollen eine eigene Perſönlichkeit zur Seite ſtellte, deren größter Fehler vielleicht weniger die ungeſchäftsmäßige und illoyale Behandlung von ſolchen Dingen war, wie ſie ihm vorgeworfen wurden — Künſtler haben in manchen Fragen ihr eigenes Gewiſſen, an das man nicht den Maßſtab wie bei Alltagsmenſchen anlegen darf —, als ein Maß von Selbſtändigkeit, das andere auf die Dauer nicht ertragen wollten.

Der zweite römiſche Künſtler, dem wir ein Bildnis Goethes verdanken, Alexander Trippel aus Schaffhauſen, hat dem Dichter bei weitem nicht ſo nahe geſtanden wie Tiſchbein. Seine Marmorbüſten mit dem Apolloideal in Arolſen und Weimar gehören zu den populärſten Bildniſſen des Dichters; ſie ſind in zahlloſen Abgüſſen verbreitet und faſt bekannter geworden als Rauchs Büſte aus dem Jahre 1820, obwohl dieſe vielmehr zu Herzen ſpricht, weil ſie den Dichter als reinen Menſchen und nicht als den göttlichen Sänger darſtellt. Trippel war fünf Jahre älter als Goethe.[26]) Er war 1744 geboren; urſprünglich zum Inſtrumentenmacher beſtimmt, kam er dann zu einem Elfenbeinbildhauer in die Lehre, bei dem er Zeichnen und Modellieren lernte. 1761 kam er mit einem ſeiner Brüder nach Kopenhagen, wo er ſich in die königliche Bildhauerakademie aufnehmen ließ und Schüler von Johannes Wiedewelt wurde. Da aber ſeine Mittel zur Fortſetzung des Unterrichts nicht ausreichten, mußte er ſich ſeinen Lebensunterhalt ſelbſt verdienen und als Steinmetz arbeiten. Im Mai 1765 verließ er Kopenhagen und begab ſich nach Potsdam, um bei dem Bau des Neuen Palais Beſchäftigung zu ſuchen; aber die Arbeit ſtand ihm nicht an und ſo kehrte

8*

er nach einigen Monaten wieder nach Kopenhagen zurück. Jetzt begann es ihm hier beſſer zu gehen; er konnte die Akademie weiter beſuchen und erhielt auch für ſeine Arbeiten einige Preiſe. Zu Ende des Jahres 1771 finden wir ihn in London, einige Monate ſpäter in Paris, wo er ſich die Mittel für einen längeren Aufenthalt in Rom zu erwerben hoffte. Er richtete ſich hier eine Werkſtatt ein, kaufte Marmor und arbeitete auch einen Bacchus und die Reiterſtatue einer Gräfin als Amazone, aber in ſeinen Erwartungen, in Paris ſich Mittel erwerben zu können, hatte er ſich getäuſcht; er war ärmer als je. Um die Aufmerkſamkeit ſeiner Heimat auf ſich zu lenken, ſchuf er einen „Herkules, eine Allegorie auf die Schweiz". Das Werk, eine ſitzende Statue von 32 Zoll Höhe, ſollte merkwürdigerweiſe daran erinnern, daß die Voreltern der Schweizer Taten verrichtet hätten, denen gegenüber die Griechen und Römer nicht größere aufweiſen könnten. Man ſieht, daß er von Jugend auf der Antike nicht nur in ihrer Form, ſondern auch in ihrer Sprache huldigte. Dann kehrte er in die Heimat zurück und jetzt fing ſein künſtleriſches Talent an, ſich Freunde zu erwerben, ſo daß mit Hilfe der Unterſtützungen, die man ihm in Ausſicht ſtellte, der ſehnlichſt erſtrebte Aufenthalt in Rom ins Auge gefaßt werden konnte. Vor der Abreiſe war er aber noch einige Monate in der Schweiz tätig, erſt in Zürich, wo er u. a. für Lavater einen überlebensgroßen Chriſtuskopf modellierte, dann in Baſel, wo er Bildniſſe anfertigte, endlich auch in Schaffhauſen, wo er die wundervolle Porträtbüſte ſeiner Tante ſchuf, ein in Terrakotta ausgeführtes Bildnis einer älteren Dame in zeitgenöſſiſcher Tracht, das Haar bedeckt mit einer großen Haube, in der unmittelbaren Wiedergabe der Natur ein Werk von köſtlicher Friſche und packender Lebenswahrheit, vielleicht mit das Beſte, was er geſchaffen hat. Hätten wir in dieſer Auffaſſung ein Bildnis Goethes von ihm! Endlich am 2. Oktober 1776 kann er in Rom ſeinen Einzug halten. Er wird hier mit Hackert, Hamilton, Reiffenſtein, auch mit Mengs bekannt. Aber ſeines Bleibens war nicht ſo lange, wie er gehofft hatte, er fühlte ſich unwohl, die Aufträge blieben aus und ſo kehrte er im Sommer 1778 wieder in die Schweiz zurück, um — ein raſtloſes Wanderleben, wie es damals ſo mancher Künſtler geführt hat — noch im nämlichen Jahre, nachdem er von einem Onkel fünfhundert Dukaten zum Geſchenk erhalten hatte, zum dauernden Aufenthalt in die ewige Stadt zurückzukehren. Eine Berufung, die ihn beinahe nach Dresden geführt hätte, wo Graf Marcolini mit ihm wegen Annahme einer

Hofbildhauerſtelle verhandelte, bei der er ſich auch zur Anfertigung neuer Modelle für die Porzellan-Manufaktur in Meißen verpflichten ſollte, zerſchlug ſich, weil Trippel ſich mit den Bedingungen nicht einverſtanden erklären konnte. Er ſtarb am 24. September 1793 angeblich an der Pernicioſa, der gefährlichſten Art des römiſchen Fiebers, in dem nicht hohen Alter von neunundvierzig Jahren. Sein Leichnam ward auf dem Friedhofe an der Ceſtiuspyramide zur letzten Ruhe beſtattet und zwar, wie es bei einem Ketzer üblich war, nächtlicherweile und unter Bedeckung von einer Eskorte von Soldaten, weil bei der Beerdigung von Proteſtanten zu befürchten war, daß der fanatiſche Pöbel ſich des Leichnams bemächtigen und ihn in den Tiber werfen würde, was in der Tat mehrfach geſchehen ſein ſoll. Als die das Grab des ketzeriſchen Künſtlers umſtehenden Römer indeſſen hörten, daß der Redner, ein deutſcher Gelehrter, in ſeinem Gebet den Namen Chriſti nannte, nahmen ſie verwundert darüber, daß auch die Proteſtanten dieſen Namen kannten, den Hut ab, ohne die Feierlichkeit weiter zu ſtören.

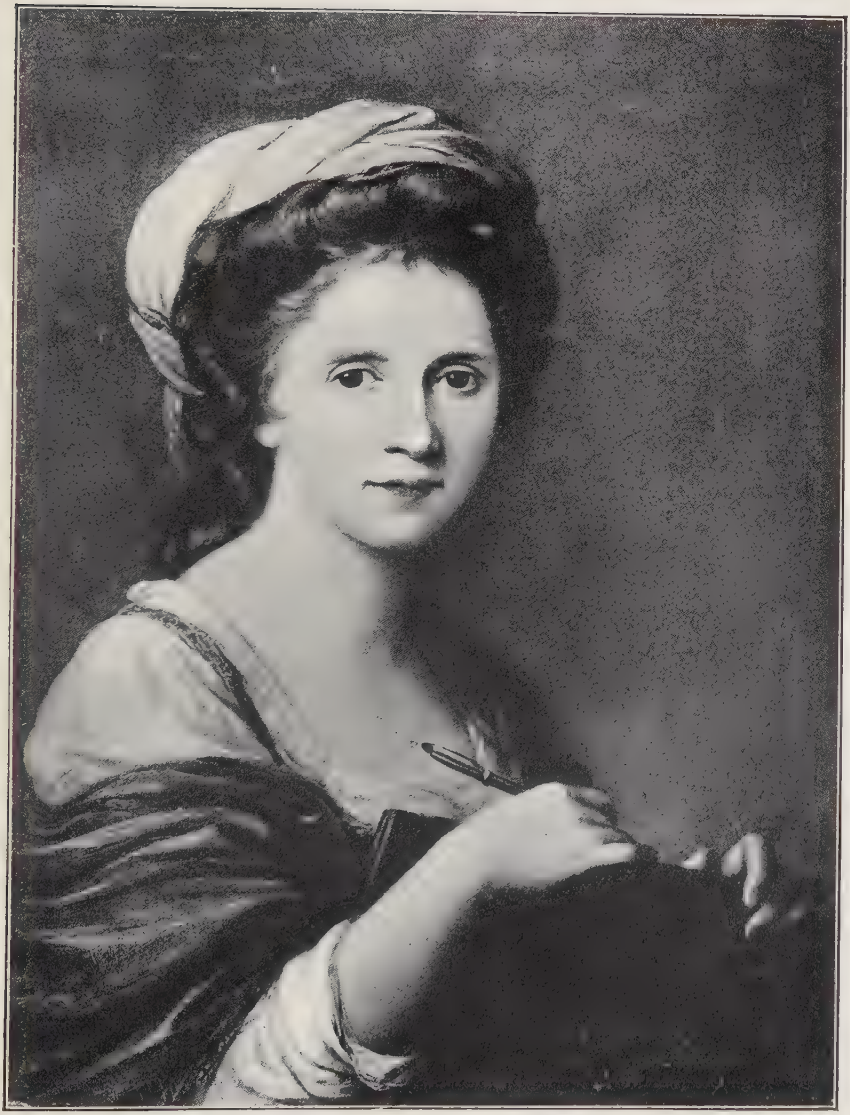
Von Trippels Kunſt iſt heutigen Tages nur wenig noch bekannt. Sein neueſter Biograph zählt hundert Werke ſeiner Hand auf, von denen indeſſen viel verloren und verſchollen und nur der Beſchreibung nach bekannt iſt, ſo z. B. eine Statuette von Papſt Pius VI., der ſtehend den Segen erteilt, eine Porträtfigur des Kardinals Albani, eine Büſte von Dalberg, von der Kaiſerin Katharina von Rußland, Gruppen von Amor und Pſyche, Herkules und Omphale, Apoll und Hyacinth u. a. Im Schloßpark zu Pillnitz ſteht die Statue einer Veſtalin, poſenhaft, ſchwerfällig und ohne Leben. Nächſt ſeiner Büſte von Goethe iſt die von Herder (in zwei Exemplaren, das eine im Goethe-National-Muſeum, das andere auf der Bibliothek in Weimar vorhanden) am bekannteſten geworden; ſie kann als eine tüchtige Arbeit gelten, die vor der Büſte Goethes den Reiz ungleich größerer Natürlichkeit und Porträttreue voraus hat. Auch eine Büſte Friedrichs des Großen hat er auf Grund eines Kupferſtiches und der Totenmaske geſchaffen (Original, Marmor, in Arolſen), ebenſo iſt eine Reihe von Denkmalsentwürfen aus ſeiner Hand hervorgegangen.

Für die Künſtler, die damals ihrer Studien wegen nach Rom kamen, war die Privatakademie, die Trippel auf Trinità dei Monti „in einem Zimmer, wo la Fage die Wände mit Bacchanalien bemalt hatte“, nicht ohne Bedeutung. Solcher Privatakademien gab es damals in Rom mehrere, auch Batoni beſaß eine. Sie unterſchieden ſich, wie Tiſchbein erzählt, von den großen öffentlichen Akademien dadurch, daß in dieſen nicht geſprochen werden dürfe, wogegen man freilich den Erſatz habe, daß man daſſelbe Modell viele Male von geſchickten Zeichnern ſehen könne; in den Privatakademien werde häufig Konverſation über dieſen und jenen Zweig der Kunſt gehalten, oft auch über den Akt ſelbſt geſprochen. Außer Trippel waren Franz Zauner (aus Kauns im Oberinntal, ſpäter Bildhauer in Wien), Friedrich Heinrich Füger (aus Heilbronn, in Leipzig Schüler von Oeſer, in Rom hauptſächlich von Mengs, ſpäter ebenfalls in Wien), Franz Kobell aus Mannheim u. a. Mitglieder dieſer Akademie; aber Trippel war entſchieden das Haupt der Schule. Im Aktſtellen war er, wie Tiſchbein bezeugt, der bei ihm lernte, ein Meiſter ohnegleichen. Gottfried Schadow, der 1785 mehrere Monate in ſeinem Studio arbeitete, konnte ſich mit ihm nicht einverſtanden erklären, weil er ſich aus Michelangelo und einigen Antiken einen Konvenienzmenſchen erſchaffen habe, den er ſich aus dem Ärmel ſchüttele und dieſe gemachte und eingelernte Art wollte ihm noch weniger gefallen als das Gemein-Natürliche der damaligen franzöſiſchen Schule. Sein künſtleriſches Glaubensbekenntnis hat uns Tiſchbein in ſehr beſtimmten, aber mit der praktiſchen Ausübung ſeiner Kunſt ſich nicht ganz deckenden Worten überliefert. Tiſchbein hatte in den Gallerien nach Bildern von Guido Reni, Domenichino, auch von Raffael und Lionardo gezeichnet und zeigte dieſe Studien einſt Trippel in der Erwartung, von ihm gelobt zu werden. Dieſer aber meinte: „Dieſe unnützen Sachen bringen nicht weiter. Da wir das Vollkommene in den Werken der Griechen haben, warum verwirrt man ſich denn und verliert Zeit mit den unvollkommenen Bildern, die voll von Mängeln ſind? Höchſtens ſoll man nach Raffaels ausdrucksvollen Charakterköpfen und Gruppen zeichnen, weil der die Figuren gut geſtellt hat; auch bei Michelangelo ſtudieren, weil der ſeine Figuren gut gezeichnet und die einzelnen Teile beſtimmt ausführt; die Hauptaufmerkſamkeit aber muß man auf die griechiſchen Statuen wenden und dieſe mit allem Fleiße nachzeichnen, damit man das Ebenmaß und die ſchöne Form lerne, und dann muß man komponieren nach der Natur. Geben Sie acht, wenn Sie über die Straße gehen: da ſehen Sie die Frauen mit den Kindern vor der Türe ſitzen und hören ſie ſprechen. Dann zeichnen Sie die Gruppe mit dem Ausdrucke der Geſichter“. Man muß geſtehen, daß dieſes Rezept nicht ſchlecht klingt, ſolange namentlich der zweite Teil das ihm gebührende Recht findet. Die Antike alſo müſſe man ſtudieren, um die Schönheit der Form zu erkennen und habe man ſie erkannt, dann finde man ſie auch in der Natur — das war die Hauptlehre der Trippelſchen Schule. Auch Schadow, der mit ſeinen perſönlichen Neigungen tief in der Berliner Rokokokunſt wurzelt, iſt durch die Schule der Antike hindurchgegangen, er „ſuchte in Rom gleich der Biene aus vielen Blumen Honig zu ſaugen“, er kopierte die Gruppe „Amor und Pſyche“ des kapitoliniſchen Muſeums, er erhielt ſogar bei dem „Concorſo di Baleſtra“ einen Preis für ſeine Arbeit, aber er hat ſich doch ſeine Selbſtändigkeit ſo bewahrt, daß er nicht dem zum leeren Formenweſen erſtarrten Klaſſizismus ſeine künſtleriſche Exiſtenz geopfert hat. Die eigentliche Größe ſeiner Kunſt hat allerdings erſt der deutſche Norden gezeitigt. Auch Trippel wäre von Haus aus wohl der Künſtler geweſen, der auf eigenen Wegen eine perſönliche Art ſich hätte bilden können — darüber läßt die wundervolle Büſte ſeiner Tante in Schaffhauſen keinen Zweifel. Aber Rom mit ſeiner Kunſtwelt und ſeiner jüngſten künſtleriſchen Vergangenheit blieb immer nur die Hochſchule für die „antikiſche“ Art.

Goethe ſcheint Trippel erſt während ſeines zweiten Aufenthaltes in Rom kennen gelernt zu haben. Am 23. Auguſt meldet er nach Hauſe, daß ſeine Büſte gemacht werde und das habe ihm drei Morgen der Woche genommen. Trippel förderte ihn aber an den Tagen, wo er zum Porträt ſaß, nach Kräften dadurch, daß er ihm hinſichtlich ſeines „Studiums der menſchlichen Geſtalt, über ihre Proportionen als Kanon und als abweichenden Charakter“ wichtige Aufklärungen gab, denn, ſo heißt es in einem Briefe aus jenen Tagen: „Mit dem Zeichnen geht es gar nicht, und ich habe alſo mich zum Modellieren entſchloſſen, und das ſcheint rücken zu wollen“. Weiter ſind die Beziehungen zwiſchen Goethe und dem Künſtler nicht gegangen. Es wird behauptet, Trippel ſei in litterariſchen Dingen nicht ſo zu Hauſe geweſen, um die Bedeutung Goethes würdigen zu können, die Iphigenie habe er kaum geleſen, und im übrigen ſei ſein Verkehr mit den in künſtleriſchen Fragen Belehrung ſuchenden „Geheimrath von Goethe“ eingeſchränkt geweſen. Auch als Menſch muß er ſehr ſchwer zu behandeln geweſen ſein. Sein Landsmann Heinrich Füßli kennzeichnet ſeinen Charakter dahin, daß „ſeine von Natur etwas rauhe Art und ſeine mehr als ſchweizeriſche Offenheit machten, daß er viele Leute, die ihn hätten empfehlen und ihm helfen können, vor den Kopf ſtieß“. Aus den ſcharfen Zügen ſeines Bildniſſes, einer Arbeit der beiden Kupferſtecher Clemens und Schulze, die 1775 in Paris entſtanden iſt, möchte man bei einer nicht zu verkennenden

Tatkraft, die aus den Zügen ſpricht, das Schroffe dieſer Charakteriſtik herausleſen.

Auch „die zarte Seele“ Angelika Kauffmann hat ſich neben Tiſchbein und Trippel an Goethes Bildnis verſucht, es aber kaum zu einem Achtungserfolg gebracht, was Goethe empfunden und was ſie ſelbſt eingeſehen hat. Von ihrer Hand beſitzen wir ein Portrait der Herzogin Anna Amalia, ebenfalls aus jenen Jahren ſtammend — welcher Unterſchied zwiſchen dieſem Werke, das faſt in jedem Pinſelſtrich erkennen läßt, wie die Künſtlerin in der Erfaſſung der Perſönlichkeit ihrer Arbeit gewachſen war, und dem Porträt Goethes, das nicht im entfernteſten das Weſen des Menſchen und Dichters wiederzugeben vermag! Dieſer Gegenſatz bezeichnet draſtiſch die Schranken, die ihrer Kunſt gezogen waren. Ihre künſtleriſche Bedeutung iſt von ihren Zeitgenoſſen, — was nur allzu begreiflich war, — entſchieden zu hoch eingeſchätzt worden, und auch die Nachwelt iſt in ihrem Urteil gegen ſie ſehr galant geweſen. Während andere verdiente Künſtler des achtzehnten Jahrhunderts erſt ſpät oder noch gar keinen Biographen gefunden haben, ſind Deutſche, Engländer und Franzoſen bemüht geweſen, in dicken Bänden ihre Lebensſchickſale aufzuzeichnen. Sie zählt zu den „berühmten Frauen“ ihrer Zeit und das iſt für ihren dauernden Ruhm entſcheidend geweſen. Von Sir Joſhua Reynolds geliebt, von Winckelmann, Mengs, Goethe, Klopſtock, Herder und zahlreichen anderen Koryphäen des Jahrhunderts gefeiert zu werden, war in der Tat ein Glück, das allein ſchon hinreichend für die Unſterblichkeit war. Sie iſt auch heutigen Tages noch eine populäre Erſcheinung, wenn man aber nach den Werken fragt, die ihren Namen tragen, ſo weiß man in der Regel außer ihren Selbſtbildniſſen, die zahllos ſind, und der Veſtalin der Dresdner Gallerie nichts zu nennen. Überdies iſt ihr Leben ein Roman geweſen, in dem ſie in der Rolle einer vielgeprüften Dulderin erſcheint. Trotz aller Schickſalsſchläge hatte ſie ſich eine wunderbare Heiterkeit der Seele bewahrt, und wer ſie kennen gelernt hatte, weiß nicht genug ihre Engelsreinheit, Holdſeligkeit, ihre Würde und Anmut zu preiſen. Der Zauber ihrer Perſönlichkeit iſt gewiß für das Urteil der Geſchichte mehr maßgebend geweſen als die Bedeutung ihrer Kunſt, ſoweit ſie wenigſtens bei uns in Deutſchland bekannt geworden iſt. Dieſer Einſchränkung bedarf es allerdings, wie bei vielen Künſtlern des achtzehnten Jahrhunderts, von denen ein großer und vielleicht der beſte Teil ihrer Werke noch im Verborgenen ſchlummert. Einer ihrer engliſchen Biographen gibt ein Verzeichnis ihrer Werke, die



ANGELIKA KAUFFMANN: Selbstbildnis v. J. 1784

München, Pinakothek

Zu Seite 120

ihm bekannt geworden ſind; es iſt nicht annähernd vollſtändig und enthält doch weit über dreihundert Gemälde, deren größter Teil ſich in engliſchem Beſitz befindet und ſich der allgemeinen Kenntnis ſo gut wie ganz entzieht. Hier kann aus ihrer früheren Zeit manches bedeutende Gemälde verborgen ſein — wer möchte da wagen, ein abſchließendes Urteil über die Künſtlerin, das ſich auf Grund aller ihrer Hauptwerke ergeben müßte, auszuſprechen?[29])

Angelika ſtammt aus der Schweiz, aus Chur, wo ſie im Jahre 1741 geboren wurde. Ihr eigentliches Vaterland iſt aber Vorarlberg, und ihre Grabſchrift in San Andrea delle Fratte in Rom bezeichnet als ihre Heimat Schwarzenberg (an der Arlbergbahn gelegen). Ihr Vater Johann Joſef Kauffmann betrieb die Kunſt der Malerei handwerksmäßig, vielfach als Wandergewerbe und wird ſich über den Bildſtöckelmaler, der das ſtille Alpental mit Erzeugniſſen ſeiner religiöſen Kunſt zu verſehen hatte, nicht allzuviel erhoben haben. Doch erhielt er einſt einen Ruf vom Biſchof in Chur, um hier in der Kirche ein Gemälde auszuführen. In Chur vermählte er ſich mit einer Proteſtantin, die er zum Übertritt zur katholiſchen Kirche veranlaßte; hier wurde ihm auch eine Tochter geboren, die nach einer Patin, einer Kloſterfrau, den ſchönen Namen Angelika erhielt. Ein Jahr nach der Geburt des Kindes begaben ſich die Eltern mit dem Kinde nach Morbegno im Veltlin, wo der alte Kauffmann nun zehn Jahre lang ſein Brod als Porträtmaler fand. Als Töchterchen eines Künſtlers iſt Angelika aufgewachſen, die elementaren Schulkenntniſſe gingen ihr zwar etwas ſchwer ein, dafür aber hatte ſie an der Kunſt ihre Freude — mit ſechs Jahren ſchon erregte ſie Erſtaunen durch ihre Zeichnungen —, genug ſie galt als Wunderkind und das iſt, von den wenigen Fällen abgeſehen, wo es ſich wirklich um Genies handelt, für die künftige Erziehung nicht unbedenklich. Ihre naive Seele hat ſie indeſſen vor Überhebungen bewahrt, in denen ſich frühreife Talente leicht zu ergehen pflegen, und ſie iſt, trotzdem ſie von frühester Jugend an ob ihrer Leiſtungen überſchwenglich gefeiert wurde, immer jene lautere und beſcheidene Natur geblieben, die an ihr von allen bewundert wurde. Ihre Jugend iſt eigentlich eine große Wanderſchaft oder, wenn man will, eine planloſe Irrfahrt geweſen. 1752 ſiedelte der alte Kauffmann nach Como über: ſie fing hier an zu proträtieren — elf Jahre alt — und ſelbſt der ehrwürdige Biſchof der Stadt ließ ſich, von ihrem Rufe erfüllt, von ihr in Paſtell malen. Zwei Jahre ſpäter finden wir ſie in Mailand, wo ſie in der Brera die alten Meiſter kennen lernt und kopiert, nebenbei aber auch, da der alte Kauffmann dafür ſorgte, daß der Ruhm ſeines Wunderkindes verbreitet wurde, ſelbſtändig weiter protrâtiert und ſich mit beſonderer Liebe auch in der Geſangskunſt ausbildet. In Mailand aber traf ſie ein ſchmerzliches Ereignis: die Mutter ſtarb, und die Trauer und Melancholie, die ihre Seele erfüllten, veranlaßten Tochter und Vater, Italien zu verlaſſen und ſich dem Heimatdörfchen zuzuwenden. Hier fand ſie Gelegenheit, ihren ſie bewundernden Landsleuten ihre Kunſt zu beweiſen: mit ſechzehn Jahren malte ſie in Fresko den Chor der Ortskirche mit Fresken nach Kupferſtichen von Piazzettas Apoſteln aus, während der Vater das Kirchengewölbe zur Ausmalung übernahm. In der nächſten Zeit finden wir ſie in Meersburg, wo ſie den Fürſtbiſchoff von Konſtanz porträtierte, dann wieder in Tettnang, wo ſie die ganze gräfliche Familie Montfort malte. Trotz dieſer Erfolge hat aber ihre gute Einſicht ſie nie verlaſſen. Sie fühlte, daß ſie noch lernen müſſe, wenn ihr Können gut fundiert und ihr Ruf ehrlich verdient ſein wolle. In Mailand hatte ſie das Land ihrer Ideale bereits kennen gelernt, die Meiſter ſchon ſtudiert, deren Kenntnis und Nachahmung ſie fördern ſollte, nun wollte die eifrige Künſtlerin auch die Schätze der übrigen italieniſchen Kunſtſtädte kennen lernen. So beſuchten denn Tochter und Vater, der den Wünſchen ſeines Wunderkindes ſich gern fügte, da ihm das unſtete Leben ſehr zuſagte und ſein ſpekulativer Sinn nur in der Ferne große Erfolge vor ſich ſah, zum zweiten Male Italien, zuerſt wieder Mailand, dann Parma, wo Correggios Meiſterwerke, dann Bologna, wo Francia und die Eklektiker in vollen Zügen genoſſen wurden. Über ein halbes Jahr ſtudierte ſie in Florenz, wo ſie in den Gallerien kopierte. Und da ſich hier der Ruhm ihres Namens verbreitete und man an maßgebender Stelle ſehr galant war, erhielt ſie den ſchmeichelhaften Auftrag, für die bekannte Maler-Gallerie der Uffizien, die ſeit den Tagen der Renaiſſance die Bildniſſe der berühmteſten Maler birgt, ihr Selbſtbildnis zu malen — es iſt eine nicht üble Leiſtung der damals einundzwanzigjährigen Künſtlerin, der damit eine Ehrung widerfuhr, auf die ſie mit nicht unberechtigtem Stolz blicken konnte. Die Sehnſucht ihres jungen Lebens erfüllte ſich aber erſt recht, als ſie im Januar 1763 nach Rom kam und ſich hier der Geiſt der Antike ihr in greifbarer Form mitteilte. Winckelmann ſtand auf der Höhe ſeines Lebens und ſeines Ruhmes, Anton Raffael Mengs war allerdings bereits zwei Jahre zuvor einem Ruf als Hofmaler nach Spanien gefolgt, aber er hatte in Rom Werke ſeiner Hand hinterlaſſen — das Fresko in San Euſebio, den Parnaß in Villa

Albani — die von ſeinem künſtleriſchen Wollen Zeugnis ablegten. Mit Winckelmann iſt Angelika in nahe Berührung gekommen, mag es in Rom oder, wohin ſie ſich noch im Laufe des Jahres begab, in Neapel zuerſt geweſen ſein. In Rom malte ſie jedenfalls ſein Bildnis, das ſie mit zarter Hand auch radierte — Carl Juſti hält es für ihr berühmteſtes Bildnis, jedenfalls iſt es eine ſehr glückliche und für ihr damaliges Alter erſtaunliche Leiſtung. Winckelmann ſelbſt war damit ſehr zufrieden. „Mein Bildnis iſt von einer ſeltenen Perſon, einer deutſchen Malerin, für einen Fremden (für Caſpar Füßli) gemachet. Sie iſt ſehr ſtark in Porträts in Öl, und das meinige koſtet 30 Zechini; es iſt ſtehende (ſoll heißen: ſitzende) Figur. Sie hat daſſelbe in Quer ſo geäzet, und ein anderer arbeitet es in ſchwarzer Kunſt, um mir ein Geſchenk mit der Kupferplatte zu machen. Das Mädchen, von welcher ich rede, iſt zu Coſtniz geboren; aber zeitig von ihrem Vater, der auch ein Maler iſt, nach Italien geführet worden, daher ſie wälſch ſo gut als deutſch ſpricht; ſie ſpricht aber dieſes, als wenn ſie in Sachſen geboren wäre. Auch ſpricht ſie fertig franzöſiſch und engliſch, daher ſie alle Engländer, welche hierher kommen, malet. Sie kann ſchön heißen, und ſinget um die Wette mit unſern beſten Virtuoſen. Ihr Name iſt Angelika Kauffmannin". (Brief an Franke, 18. Aug. 1764.) In der Blüte ihrer Jahre muß ſie in der Tat eine bezaubernde Erſcheinung geweſen ſein. Der Charakter ihres Geſichts, ſo heißt es in einer Beſchreibung ihrer Perſon aus jenen Jahren, gehört zur Gattung, welche Domenichino gemalt hat, der in ſeinen Köpfen den Raffael erreichte: „Edel, ſchüchtern und bedeutend, anziehend und mitteilend. Man wird ſie nirgends flüchtig gewahr, ſondern ſie hält den Blick des Beobachters feſt; ja es gibt Augenblicke, wo ſie tiefere Eindrücke macht. Wenn ſie vor ihrer Harmonika Pergoleſis „Stabat mater" ſingt, ihre großen ſchmachtenden Augen gottesdienſtlich aufſchlägt und dann mit hinſtrömendem Blicke dem Ausdrucke des Geſanges folgt, ſo wird ſie ein begeiſterndes Urbild der heiligen Cäcilia".

In Rom hätte nun ihres Bleibens ſein ſollen, denn hier waren alle Bedingungen für ſie und die Ausübung ihrer Kunſt gegeben. Es iſt aber als ob eine innere Unruhe — ihre Biographen ſagen, das Bedürfnis, möglichſt viel zu lernen — ſie von Ort zu Ort getrieben habe. Im Juni 1765 reiſte ſie wieder nach Bologna, um die Caracci gründlich zu ſtudieren, was ſie ſchließlich auch in Rom haben konnte. Dann begab ſie ſich nach Venedig, wo ſie eine Lady Wentworth kennen lernte, in deren Gemeinſchaft ſie nach London zu gehen beſchloß. So kühn auch dieſer Entſchluß war, ſo hätte er doch zu ihrem Heil werden können, wenn ſie in die Hand, die das Schickſal ihr bot, eingeſchlagen hätte. Sie wurde in der Themſeſtadt glänzend aufgenommen und mit ehrenden Aufträgen überhäuft. Triumphierend ſchreibt ſie in ihrer unbeholfenen Weiſe: „Nie iſt einem andern mahler ſolche ehr Widerfahren; der Beyfall mit jener meiner Arbeit (ſie hatte die Prinzeſſin von Braunſchweig gemalt) iſt ſo groß, daß die öffentlichen Blätter ruhmlich derſelben erwähnen, und ich oft verſe in verſchiedenen ſprachen zum lob meiner gemählde daran angeheftet finde". Und hierzu kam die größte Huldigung, die ihr als Künſtlerin zuteil werden konnte: der Fürſt der damaligen engliſchen Maler, der in einem wundervollen Bildnis auch ihre Züge auf die Leinewand gebannt hatte (es befindet ſich jetzt in Althorp Houſe), der berühmteſte ihrer engliſchen Zeitgenoſſen, Sir Joſhua Reynolds bot ihr ſeine Hand, ſeinen Reichtum an. Angelika ſchlug indeſſen den Antrag ab. Man kann hierüber nicht rechten, da die Rückſichten, die für ſie beſtimmend geweſen ſind — ihre Kunſt und der Wunſch, wieder nach dem Süden zurückzukehren — für ſie ein zwingendes Gebot waren. Und nun wollte es das Unglück, daß ein Betrüger ihre Gunſt erſchlich: ein in den vornehmen Kreiſen der Stadt verkehrender Menſch, deſſen Herkunft in Dunkel gehüllt war, der ſich Graf Horn nannte, angeblich aus Schweden ſtammte, dort über große Beſitzungen zu verfügen vorſpiegelte, und in London den großen Kavalier ſpielte. Angelikas Vater, der inzwiſchen nach London übergeſiedelt war, mißbilligte zwar kraft ſeiner Autorität das Liebesverhältnis, er warnte, aber alles war vergeblich. Angelika ließ ſich heimlich mit dem Abenteurer trauen, um ſich wenige Wochen ſpäter, als der Gatte als Schurke und Betrüger, der es lediglich auf das Vermögen der Betörten abgeſehen hatte, entlarvt worden war, wieder ſcheiden zu laſſen, nachdem er gegen Auszahlung einer Summe von dreihundert Pfund Sterling auf alle ihm zuſtehenden Rechte verzichtet hatte. Das war im Februar 1768. Trotz dieſer herben Erfahrungen und ihrer Sehnſucht nach Italien blieb Angelika bis zum Jahre 1781 in London, überaus ſtark durch Aufträge in Anſpruch genommen und als Porträtiſtin gefeiert, wie kaum eine zweite Künſtlerin, ſo daß man glauben möchte, ihre Kunſt habe während jener engliſchen Jahre ihren Höhepunkt erreicht und ſie ſei nicht im Süden ſondern im Norden am meiſten zuhauſe. Sie verließ London nicht, ohne ſich nochmals an einen Gatten zu binden, der ihr für ihr künftiges Leben als Stütze erſcheinen ſollte. So wünſchte es wenigſtens ihr bejahrter Vater, der das Schickſal der Tochter gern in treuer Hand gewußt hätte. In London lebte ein venezianiſcher Maler, Antonio Zucchi, ein Mann von ehrenhaftem Charakter, unbedeutend als Künſtler, aber ein fleißiger Mann, der dem alten Kauffmann als der geeignete Schwiegerſohn erſchien. Zucchi und Angelika heirateten ſich, jener war ſechsundfünfzig, dieſe vierzig Jahre alt, es war kein Herzensbund, ſondern eine Vernunftehe, zu der der alte Kauffmann beiden Teilen hatte raten müſſen. Das haben auch andere empfunden, denn als ſieben Jahre ſpäter der für Angelika ſehr eingenommene Herder den alten Zucchi kennen lernte, meinte er, er ſei ein braver Mann in ſeiner Art, er komme ihm aber immer wie ein venezianiſcher Alter in der Komödie vor. So kehrte nun das Ehepaar, beide in günſtigen Vermögensverhältniſſen, nach dem ſonnigen Süden zurück, zunächſt nach Venedig, wo der alte Kauffmann ſtarb, 1782 aber nach Rom, wo ſie nun, müde des Umherziehens, ſich für die Dauer niederließen. Viel Ruhm und Ehren hat Angelika noch auf ſich gehäuft — Kaiſer Joſeph II. beſuchte ſie in ihrem Atelier, er und Kaiſerin Katharina von Rußland beſtellten Gemälde bei ihr, in Rom begegnet uns in jenen Jahren kein großer Name, deſſen Träger ihr nicht gehuldigt hätte. Am meiſten war Herder von ihr begeiſtert, der ihr auch perſönlich vielleicht näher noch als Goethe geſtanden hat, weil beider Naturen mehr miteinander harmonierten. Auch ihn hat ſie porträtiert. Aus den Briefen an ſeine Gattin in die Heimat klingt mehr Bewunderung für Angelika als für die unſterbliche Größe Roms heraus: ſie iſt ſeine Heilige, ſeine Engelſchweſter, ſie hat ihn gern „und die Stunden, die er bei ihr zubringt, ſind ihm ohne allen Vergleich die liebſten, die er in Italien genoſſen hat“, ſie iſt ihm „eine zarte, jungfräuliche Seele, wie eine Madonna oder wie ein Täubchen. In kleiner Geſellſchaft zwiſchen zwei und drei iſt ſie gar lieblich; ſie lebt aber ſehr eingezogen, ich möchte ſagen in einer maleriſchen Ideenwelt, in der das Vögelchen auch nur alle Früchte und Blumen mit dem Schnäbelchen berühret“ — in dieſer Tonart wird ſie bis zum Überdruß von Herder und andern gefeiert. Sie ſtarb im Jahre 1807. Kurz bevor ſie entſchlief, ſollte ihr Vetter ihr Gellerts Ode „In Krankheit“ vorleſen, aber aus Irrtum las er die für Sterbende (gemeint iſt wohl die „Vom Tode“) vor und bevor er den Irrtum verbeſſern konnte, entſchlief ſie, am 5. November. Eine Frau, die ſo ſtirbt, hat ſich trotz aller Wechſelfälle, die das Leben gebracht hatte, bis an ihr Ende als eine gute Deutſche gefühlet. Ihre ſterblichen Reſte wurden in San Andrea delle Fratte beſtattet; ihre Büſte ſteht in der

Protomotek des Capitols. Ihr Nachlaß war ſehr bedeutend; an baarem Vermögen belief er ſich auf etwa zweimalhunderttauſend Mark nach damaligem Gelde, zahlreich waren die Gemälde, Zeichnungen, Studien und Bücher, die 1810 in Rom verkauft wurden.[30]) Unter den Gemälden befanden ſich Originale, angeblich von Tizian, Paris Bordone, Jacopo Baſſano, Schiavone, Correggio, Van Dyck und anderen großen Meiſtern. Ihr Lionardo da Vinci, der heilige Hieronymus in der Einöde, den ſie in ihrem Teſtament mit den Worten beſchreibt: „ein ſchönes auf einer Tafel gemahltes Gemälde, welches den hl. Hieronimus in der Wildniß vorſtellet, eine ganz halb natürliche Figur vor dem Kreuze knieend, es wurde dießes Gemälde von mir für einen Leonard da Vinzi erhalten, ein dieſes Autors würdiges ſehr gut bewahrtes Stück" iſt in der Tat ein echter Lionardo, der ſpäter von der vatikaniſchen Gemäldeſammlung erworben wurde. Unter den Teſtamentsvollſtreckern erſcheint auch ein Carlo Ambrogio Riggi, der Bruder von Goethes „ſchöner Mailänderin". Die intereſſanteſte Sammlung ihrer Werke, die aus ihrem Nachlaß ſtammen, beſitzt das Vorarlberger Landesmuſeum in Bregenz; u. a. befinden ſich hier die Bildniſſe des Königs und der Königin von Neapel, das des auch Goethe bekannt gewordenem Minoritenprieſters Jaquier in Rom, ſowie ein Selbſtbildnis nebſt vielen Skizzen und Zeichnungen. Auch im übrigen Vorarlberg ſind bei ihren Verwandten noch viele Werke ihrer Hand verſtreut. Die Zahl der Stiche, die nach ihren Bildern und Zeichnungen angefertigt wurden, beläuft ſich auf etwa ſechshundert.

Man muß die Lebensſchickſale der von Haus für ihren Beruf ſtark veranlagten Künſtlerin kennen, um den Enthuſiasmus zu verſtehen, der dieſe zarte Frauenſeele zu einer Weltberühmtheit gemacht hat. Durch ihre Kunſt wäre ſie es allein nicht in dem Maße geworden, und Herder hat Recht, wenn er mit pſychologiſchem Feinblick von ihr einmal ſchreibt: „Die Angelika iſt gar lieb und hold: leider aber durch die fatale Kunſt, in der ſie obgleich wie ein Engel erſcheint und von Kindheit auf exiſtiert hat, auf ihrem Stamme vertrocknet. Sie iſt eine Dichterin mit dem Pinſel und hat eine ſehr zarte Empfindung". Als Porträtiſtin hat ſie entſchieden Tüchtiges geleiſtet, namentlich in den Frauenbildniſſen, bei denen ihre perſönliche Anmut und Grazie und ihr vornehmer Geſchmacksſinn ihr ſehr zuſtatten kamen. Würden wir in die Lage kommen, dreißig bis vierzig der beſten ihrer früheren, dem prickelnden Rokokogeſchmack noch huldigenden Frauenbildniſſe, hauptſächlich aus engliſchem und vielleicht auch ruſſiſchem[31]) Beſitz, u. a. das Gruppenbild der Herzogin von

Devonſhire, der Gräfin Beßborough und des Grafen Spencer in einer Landſchaft (in der Sammlung Spencer) ſodann das Bildnis der Baronin Krüdener mit ihrem Kinde (Paris, Louvre), die Veſtalin und die Sibylle der Dresdner Gallerie und zwei wundervolle Zeichnungen in Kreide und Rötel, die Bildniſſe zweier ariſtokratiſcher Damen im Geſchmacke von Reynolds im Großherzoglichen Muſeum in Weimar, in einem Saale aufzuſtellen, ſo würde man erſt gewahr werden, was ſie mit ihrer Kunſt für ihre Zeit zu bedeuten hatte. Auch einige ihrer beinahe zahlloſen Selbſtbildniſſe würden dieſer Gallerie zur Ehre gereichen: das erwähnte Bildnis in der Maler-Gallerie der Uffizien, das im Kaiſer Friedrich-Muſeum in Berlin, wo ſie mit Weinlaub bekränzt als Bacchantin ſich dargeſtellt hat, oder das ſchöne würdevolle Frauenbildnis vom Jahre 1784 in der Pinakothek in München (das eine unſerer Tafeln wiedergiebt) ſind Werke, die in ihrer Grazie und Liebenswürdigkeit ſich ſtets behaupten werden. Von Männerporträts wurde das des Hofrats Reiffenſtein, das in ihrem Nachlaß ſich befand und verſchollen iſt, für eine ausgezeichnete Leiſtung gehalten. Auf dem Porträtfache wird alſo ihr Ruhm am meiſten beſtehen bleiben. Aber ſie war auch Hiſtorienmalerin und hier hat ihre Begabung verſagt, weil dieſe Kunſt ſich mit ihrer ſentimentalen Perſönlichkeit nicht deckte. Heldennaturen und Männer von Tatkraft und großem Sinn und genialer Wucht zu malen iſt ihr faſt nie oder ganz ſelten, wie z. B. bei dem Bildnis Winckelmanns gelungen, und von Gemälden, wie der „Rückkehr Hermanns aus der Schlacht im Teutoburger Walde“ (im Hofmuſeum in Wien), „Brutus ſeine Söhne verurteilend“, „Coriolan ins Exil gehend“, und anderen dieſer Art gilt, was Matthiſſon von Angelikas Kunſtcharakter ſagt: „Ihre Helden treten wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen auf und es gebricht ihnen gänzlich an Ernſt und Würde“. Ihre mythologiſchen Kompoſitionen ſind meiſt nicht beſſer. Die „Verlaſſene Ariadne“ (Dresdner Gallerie), die „Beſtattung des Heldenjünglings Pallas“ (Hofmuſeum in Wien), „Achill unter den Töchtern des Lykomedes“ (für die Kaiſerin Katharina II. gemalt), und wie ihre zahlreichen Bilder aus der antiken Heldenſage alle heißen mögen, ſind ſüßlich und charakterlos und flau in der Technik. Auch ſie iſt, was nur allzu ſelbſtverſtändlich war, ein Opfer des Winckelmann-Mengsiſchen Klaſſizismus geworden und überzeugungstreu iſt ſie im Fahrwaſſer der Antike geſegelt. Ihre dreißig Radierungen ſind nicht ohne techniſche Bravour, aber auch aus ihnen ſpricht ihre zarte Seele heraus: ſie ſind in der Erfaſſung der Perſönlichkeiten, ſoweit es ſich um Heldengeſtalten handelt, unmännlich, flau und ſüßlich und nicht dem Heldengeſchlecht angemeſſen, in deſſen Sphären ſie ſich bewegen. Die Charakteriſtik, die einſt Herder (im 24. Kapitel der „Ideen zur Geſchichte und Kritik der Poeſie und der bildenden Künſte") über ſie gefällt hat, läßt ſich jetzt noch unterſchreiben: „In allen Kompoſitionen der Angelika iſt dieſe ihr eingeborene moraliſche Grazie der Charakter ihrer Menſchen. Selbſt der Wilde wird durch ihre Hand milde; ihre Jünglinge ſchweben wie Genien auf der Erde; nie war ihr Pinſel eine freche Gebärde zu ſchildern vermögend. Wie etwa ein ſchuldloſer Geiſt ſich menſchliche Charaktere denken mag, ſo hat ſie ſolche aus ihren Hüllen gezogen und mit einem ſchönen Verſtande, der das Ganze aufs leiſeſte umfaßt und jeden Teil wie eine Blume entſprießen läßt, harmoniſch ſanft geordnet. Ein Engel gab ihr ihren Namen, und die Muſe der Humanität ward ihre Schweſter." Ein Gedicht, das er auf eines ihrer Gemälde gemacht hatte, ſchloß er dieſem Hymnus entſprechend in zarter Anſpielung auf ihren Namen mit den Worten:

Du maleſt was du biſt. Auf Edens Auen
Gibſt du in Menſchen Engel uns zu ſchauen,

ein ſchmeichelhaftes Bekenntnis, das ein anderer Zeitgenoſſe, der Hamburger F. J. L. Meyer in die Worte zuſammenfaßte: „Ihre Vorzüge ſind der Erguß ihres Herzens, ihre Bilder die Spiegel einer ſchönen Seele".

Schon vor ſeiner Abreiſe nach Neapel iſt Goethe der Angelika und ihrem Gatten ſo nahe getreten, daß ihm die Überzeugung ein angenehmes und zugleich ſchmerzliches Gefühl iſt, daß man ihn ungern ſcheiden laſſe. Er mußte ihnen die Iphigenie vorleſen, Angelika nahm das Stück mit „unglaublicher Innigkeit" auf und verſprach „eine Zeichnung daraus aufzuſtellen", was auch geſchehen iſt. Das Blatt befindet ſich im Goethe-Hauſe in Weimar und ſtellt in einer Landſchaft vor dem Heiligtum der Diana die Szene aus dem Anfang des dritten Auftritts im dritten Akte („Seid ihr auch ſchon herabgekommen?") dar. „Der Gedanke iſt ſehr glücklich, ſchreibt Goethe (Neapel 13. März), das, was die drei Perſonen hintereinander ſprechen, hat ſie in eine gleichzeitige Gruppe gebracht und jene Worte in Geberden verwandelt. Man ſieht auch hierin, wie zart ſie fühlt und wie ſie ſich zuzueignen weiß, was in ihr Fach gehört". Nach ſeiner Rückkehr aus Neapel iſt der freundſchaftliche Verkehr wieder aufgenommen worden. Goethe beſuchte wöchentlich einmal abends Angelika, wo ſie nach des Tages Arbeit in einem kleinen Garten am Hauſe ihre Freunde und Bekannten um ſich verſammelte und an dieſe bei geiſtvoller Unterhaltung, wenn es die Jahreszeit mit ſich brachte, das von den Bäumen ſelbſt gepflückte Obſt verteilte. An den Sonntagen pflegte ſie mit Zucchi und Hofrat Reiffenſtein gegen Mittag bei Goethe vorzufahren und ſelbſt bei einer „Backofenhitze“ ſich in irgend eine Sammlung zu begeben, um dann zur Mittagstafel in ihrem Hauſe (ſie wohnte bei Trinità dei Monti, oberhalb der ſpaniſchen Treppe auf der Via Siſtina, in dem Hauſe Nr. 72, in dem Raffael Mengs gewohnt hatte) einzukehren. „Es war vorzüglich belehrend, mit dieſen drei Perſonen, deren eine jede in ihrer Art theoretiſch, praktiſch, äſthetiſch und techniſch gebildet war, ſich in Gegenwart ſo bedeutender Kunſtwerke zu beſprechen“. Auch die Villeggiatura genoſſen ſie gemeinſam; ſie waren in Frascati, wo ſich Reiffenſtein den Sommer über aufzuhalten pflegte, und im Oktober in Caſtel Gandolfo bei Mr. Jenkins, wo ſich das bekannte Intermezzo mit der ſchönen Mailänderin abſpielte. Aus Rom erzählt uns der Dichter jenes hübſche Sommerfeſt, in deſſen Mittelpunkte die Künſtlerin ſteht.

Aus zahlreichen Äußerungen wiſſen wir, wie hoch Goethe die feinfühlige Künſtlerin auch um ihrer Kunſt willen geſchätzt hat, wenn er auch einmal von ihren Figuren ſagt (was mit den oben mitgeteilten Charakteriſtiken übereinſtimmt), ſie hätten wenig Abwechſelndes, die Ausdrücke der Leidenſchaften bei ihnen ſei ohne Kraft, die Helden ſähen wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen aus. Aber zu ihrem Ruhme ſagt er ihr auch nach: „Das Leichte, Gefällige in Formen, Farben, Anlage und Behandlung iſt der einzige, herrſchende Charakter der zahlreichen Werke unſerer Künſtlerin. Keiner der lebenden Maler hat ſie, weder in Anmut der Darſtellung, noch in Geſchmack und Fähigkeit den Pinſel zu handhaben, übertroffen“, ein freilich ſehr ſtark zugeſpitztes und zu ſehr von perſönlicher Verehrung beſtimmtes Urteil, das er ſpäter (in der Farbenlehre) allerdings ſelbſt etwas eingeſchränkt hat, wenn er ſchreibt: „Ihr ſchönes Talent, ihre natürliche Neigung zum Gefälligen, Milden, Sanften hat ſie vor allem Übermaß behütet; daher ſind ihre Bilder auch durchgängig munter und erfreulich, wenn ſchon die Harmonie der Farben durch ſie nicht in völliger Ausübung erſchien, ſo daß wir ihr keine Muſterhaftigkeit in dieſem Stück zugeſtehen können“. Für die damals bei Göſchen erſcheinenden Werke lieferte ſie „gar ſchöne“ Zeichnungen, die Lips in Kupfer ſtach. Angelika erhielt, da man ihr kein Geld anbieten konnte, als Gegengabe Bücher, Wieland, Herder, Hölty und Voß, fein in engliſche Bände gebunden. Sie lieferte eine Zeichnung zum Egmont („Egmont und Clärchen“) eine zur Iphigenie („Oreſtes und Pylades vor Iphigenie gebracht“) und das Titelbild zum achten Bande. Die Zeichnung hierzu, jetzt ebenfalls im Goethe-Hauſe in Weimar, iſt durch Nachbildungen ſehr bekannt geworden[32]): die tragiſche Muſe lehnt ſinnend an einem Poſtament, auf dem die Büſte des Dichters, unverkennbar Trippels Werk, ſteht; am Boden ſitzt die komiſche Muſe, der Amor die Maske zu entreißen ſucht. In ſinniger Weiſe hat ſich Goethe, als er von Rom ſchied, bei der Künſtlerin, in deren Geſellſchaft er ſo viele ſchöne Stunden verlebt hatte, dankbar bewieſen. Er ſchenkte ihr den in ſeinem Zimmer ſtehenden Abguß der Juno Ludoviſi: das höchſte und unerreichbare Ideal der Frauenwürde, das je in ein plaſtiſches Kunſtwerk eingekleidet worden iſt. Und war Angelika auch keine junonenhafte Natur, ihre echte, natürliche Weiblichkeit iſt es vor allem geweſen, die ſie unſterblich gemacht hat.

Unter den übrigen deutſchen Künſtlern, die Goethe namentlich während ſeines zweiten römiſchen Aufenthaltes, ſeit ſeiner Rückkehr aus Neapel und Sizilien, nahegetreten ſind — er bezeichnet ſie ſelbſt als die „nächſten Künſtler“ — hat damals wohl der aus Hanau ſtammende Friedrich Bury (vielfach auch „Bürri“ genannt) ſeinem Herzen am nächſten geſtanden[33]). In einem Brief an Frau von Stein nennt er ihn in Hinblick auf ihren Sohn „ſeinen zweiten Fritz“ und in einem Briefe an Fritz Stein ſelbſt heißt es: „Auch habe ich wieder einen Fritz im Hauſe, einen jungen Maler, der recht geſchickt und gut iſt, mit dem ich allerlei zeichne und komponiere“ und ein Jahr ſpäter empfiehlt er Herder, er ſolle ja in Rom den jungen Maler, „den er lieb habe“, aufſuchen. Friedrich Bury war 1763 in Hanau geboren, Schüler der dortigen Akademie und von Anton Tiſchbein, dann in Düſſeldorf weiter gebildet. Mit neunzehn Jahren kam er in Gemeinſchaft mit Lips bereits nach Italien. Bis zum Jahre 1799 lebte er in Rom, von den zahlreichen Deutſchen, die im Laufe jener Jahre die Stadt beſuchten und in dem Kreiſe der deutſchen Künſtler verkehrten, wegen ſeines natürlichen, unverdorbenen Weſens und wegen ſeines „genial-künſtleriſchen“ Auftretens, wegen ſeines geſchätzten Talentes und ſeiner doch großen Anſpruchsloſigkeit ein gern geſehener Genoſſe, der zudem über ausgiebige Kenntniſſe des römiſchen Lebens verfügte. Im Dezember 1799 finden wir ihn in Weimar und im Februar des folgenden Jahres fängt er hier die große Kreidezeichnung von Goethes Bildnis an, die ſich jetzt noch im Goethe-

National-Muſeum befindet. Dann ſiedelte er nach Berlin über und ſeit den Freiheitskriegen lebte er bald in Kaſſel, Brüſſel, im Haag, bald auch in ſeiner Vaterſtadt. Er ſtarb 1823 in Aachen, wo er ſich der Kur wegen aufhielt. Als Menſch iſt er größer denn als Künſtler geweſen. Er hat viel nach den Renaiſſancemeiſtern kopiert, auch eine Anzahl Bildniſſe gemalt, von denen er das der Kurfürſtin von Heſſen mit der Landſchaft von Kaſſel und Wilhelmshöhe im Hintergrunde für ſeine gelungenſte Arbeit erklärte. Ein Bildnis der Erbprinzeſſin von Heſſen nennt Achim von Arnim in einem Brief an Goethe das gelungenſte in Kolorit und Ähnlichkeit, was er von ihm kenne, Aug. Wilhelm Schlegel rühmt ein „himmliſches" Porträt der Gräfin Tolſtoi „in einem großen, einfachen und kindlich lieblichen Stil". Es iſt nicht bekannt, was aus dieſen Arbeiten geworden iſt. In Berlin hatte ein Ölgemälde mit Figuren in Lebensgröße „Der Schwur der Schweizer", das der König der Niederlande erwarb, viel Aufſehen erregt. Er war von Haus aus wohlſituiert und das gab, ſo erzählt ein Biograph von ihm, ihm in der Jugend jenen heitern, frohen, freien Sinn, der allgemein bewundert wurde. „Ihn umſpann nicht jene Engherzigkeit der täglichen Exiſtenz, die auf dem größten Teil der Künſtler-Pilger laſtet und an ihrem Leben nagt. Mit Luſt und Liebe, mit gebildetem und aufgeheitertem Sinn, konnte er ſeinen Göttern der Kunſt die ſchönen Opfer bringen, konnte ungeſtört ſie verehren, und ſich ſo feſſelfrei die heitere Bahn ſpielend und lachend erringen, ſo auf Mit- und Nachwelt wirken, indeß der gepreßte, gramerfüllte Sohn der Kunſt nur in neblichter Ferne ſein Ziel erblickt". Ähnliche Zeugniſſe über die glückliche Anlage des jungen Künſtlers gibt es mehr. Die Herzogin Anna Amalia meinte Goethe gegenüber, die „paſſionierte Exiſtenz dieſes jungen Menſchen („das Kindchen Bury") gehöre mit zur Staffage jener glücklichen Gegend" — eine glanzvolle Charakteriſtik aus dem Munde einer feinſinnigen Dame. Solche Geſtändniſſe erklären auch die Zuneigung, die Goethe zu ihm gefaßt hatte. Für dieſen iſt er indeſſen auch als Künſtler wertvoll geweſen. Bei einem Kurſus anatomiſcher und oſteologiſcher Studien, den er aus künſtleriſchen Gründen unternommen, hat ihm neben Meyer auch Bury, „ein gar reſolutes, gutes Weſen" ſehr geholfen; Bury läßt er auch „neue heroiſche Sujete nach ſeinen Anläſſen zeichnen", und nach ſeiner Rückkehr nach Weimar iſt er ſowohl als Kopiſt wie als Sammler nach dem Zeugnis zahlreicher Briefe für ihn in Rom tätig. Von Bury, dem Meyer in ſeinem „Entwurf einer Kunſtgeſchichte des 18. Jahrhunderts" nachrühmt, daß er in der Behandlung der Aquarellfarben unſtreitig der beſte Künſtler ſeiner Zeit ſei, — ſtammen u. a. das große Aquarell „Jupiter und Juno“ nach dem Fresko des Annibale Caracci im Palazzo Farneſe, ſowie die gute Kopie der einen Hälfte von Tizians „Himmliſcher und irdiſcher Liebe“ im Palazzo Borgheſe, die beide noch jetzt im Goethe-Hauſe an der Wand hängen. Bury iſt es auch geweſen, der das dem Federigo Baroccio zugeſchriebene Bildnis des Herzogs Friedrich II. von Urbino, „ein wahres Meiſterſtück“, das viele von den Malern „für das beſte Portrait in Rom“ halten, wie der Künſtler an Goethe ſchreibt, aufgefunden und für hundert Scudi gekauft hat; Goethe erwarb es und hing es in dem Zimmer auf, das in ſeinem Wohnhauſe heute noch nach dieſem Schatz den Namen „Urbino-Zimmer“ trägt. Als Bury 1790 von Rom nach Florenz ging, um in den Uffizien zu kopieren, machte hier Mantegna den größten Eindruck auf ihn und inſtinktiv fühlt er die herbe aber ſtilvolle Größe dieſes Meiſters als etwas heraus, was beſtimmend auf ſeine eigene Richtung einwirken müſſe. Wir wiſſen, daß Goethe ihm ſeine Ideen über die Bedeutung des Meiſters, wie ſie ihm zuerſt angeſichts der Fresken in der Eremitanerkapelle in Padua aufgegangen waren, mitgeteilt hat. Denn Bury hat für alle Anregungen, die er Goethe zu danken hatte, das vollſte Verſtändnis beſeſſen. Man kann ſich von den treuen Geſinnungen und der Anhänglichkeit des viel jüngeren Schweizer Künſtlers gegen unſern Dichter, ebenſo wie von Goethes faszinierenden Perſönlichkeit den römiſchen Freunden gegenüber, keine ſchönere Vorſtellung machen, als wenn man die Briefe lieſt, die Bury und andere bald nach ſeiner Abreiſe von Rom an Goethe geſchrieben haben. Rührend klingt es, wenn Bury im Gefühl des Schmerzes über die Trennung im Mai an Goethe ſchreibt: „Auf dem Spaziergang war ich immer bey Ihnen, und wäre es möglich geweſen, einen Berg zu finden, Ihnen noch einmal zu ſehen, und wäre derſelbe auch noch ſteiler geweſen als Rocca di Papa und noch mit ein wenig Schnee, ſo wäre es für mich in dieſer Abſicht die glätteſte Bahn geweſen“.

Neben Bury gehört Heinrich Meyer zu den römiſchen Freunden, die Goethe nicht nur um ihrer Kunſt willen hochgeſchätzt hat. Nachdem die Freundſchaft mit Tiſchbein ſeit deſſen Rückkehr aus Neapel und Sizilien nur noch fortvegetierte, iſt Meyer ſeinem Herzen von allen, mit denen er auf vertrautem Fuße ſtand, im Laufe der Jahre am nächſten getreten, ja die Freundſchaft, die ſich damals auf römiſchem Boden anbahnte, iſt zu einem Bunde für das ganze Leben geworden, der durch die Intereſſengemeinſchaft der beiden ſich in künſtleriſchen Fragen eng verbunden fühlenden Männer mit den Jahren nur an Feſtigkeit gewonnen hat. Im Rahmen ſeiner Zeit und mehr als Gelehrter und als Äſthetiker denn als ausübender Künſtler betrachtet, iſt Meyer — zum Unterſchied von den übrigen zahlloſen Trägern dieſes Namens „Kunſt-Meyer" (was in ſeinem breiten ſchweizeriſchen Dialekt zu „Kunſcht-Meyer" wurde) oder auch „Goethe-Meyer" genannt — eine Perſönlichkeit, die alle Achtung verdient, nicht nur um der Stellung willen, die ſie in Goethes Leben einnimmt. Wenn Goethe allerdings ſeiner Erſcheinung immer zur Folie dient, ſo muß man ſich doch hüten, die Selbſtändigkeit ſeiner Natur zu unterſchätzen. Wollte man ihn nach ſeinen Bildniſſen beurteilen, nach dem Selbſtbildnis, einer Federzeichnung, und der Zeichnung Schmellers, beide im Goethe-National-Muſeum in Weimar, ſo würde man leicht zu einem falſchen Schluß über ſeine Perſon kommen. Er hat hier etwas von einem ehrſamen Dorfſchulmeiſter an ſich, etwas Philiſterhaftes, was ſich auch in ſeiner Kunſt, z. B. ſeinem Bildnis von Goethe, bisweilen ausſpricht. Was ihn als Künſtler auszeichnete, war eine ſolide, fachmänniſch nach allen Seiten hin ausgebildete Kenntnis in den praktiſchen Dingen der Mal- und Zeichenkunſt, ein ſicheres Urteil in techniſchen Fragen; für die damalige Zeit beſaß er erſtaunliches Maß von poſitivem Wiſſen der Kunſtgeſchichte; als Theoretiker war er eine feinfühlige Natur, der das künſtleriſch ſcharf beobachtende Auge, ein hiermit zuſammenhängendes außerordentlich gutes Gedächtnis und eine große Beleſenheit zuſtatten kamen; als Menſch imponierte er bei all dieſen Kenntniſſen durch ſein beſcheidenes Weſen und durch die Schlichtheit ſeines Auftretens. Er verdiente einmal eine eingehende Biographie. Hier müſſen wenige Daten aus ſeinem Leben genügen[34]). Er war im März 1760 in Zürich — nach anderen Quellen 1759 zu Stäfa am Züricher See — geboren und 1784 mit ſeinem Jugendfreunde und Mitſchüler Heinrich Kölla nach Rom gekommen. Als Schüler von Johann Kaſpar Füßli in Zürich, Winckelmanns Freund, hatte er ſich von Jugend an — wie ſich Goethe ſpäter einmal zu Eckermann geäußert hat — „an Winckelmann hinauf gebildet und war auf deſſen Wege fortgegangen". Goethe lernte ihn in Rom wenige Tage nach ſeiner Ankunft, ſchon Anfang November, kennen. Er ſchildert ihn als einen kleinen, beſcheidenen Mann, der antike Büſten in Sepia vortrefflich nachbilde und in der Kunſtgeſchichte wohl erfahren ſei. Er lebte ſehr zurückgezogen und war äußerſt fleißig, aber er ließ ſich gern ſehen, „wo etwas Bedeutendes zu ſchauen, zu erfahren, zu lernen war; denn die Übrigen ſuchten und wünſchten ihn, indem er ſich in Geſellſchaft ſo beſcheiden als lehrreich erwies“. Goethe hatte ihm in der Bildung ſeines Urteils und ſeines Geſchmacks und in den Grundprinzipien der Zeichenkunſt viel zu danken. „Wie viel ich hierin einem ſtillen, einſam fleißigen Schweizer, Namens Meyer, ſchuldig bin, kann ich nicht ſagen. Er hat mir zuerſt die Augen über das Detail, über die Eigenſchaften der einzelnen Formen aufgeſchloſſen, hat mich in das eigentliche Machen initiiert. Er genießt die Kunſtwerke eigentlich mehr als die großen Beſitzer, die ſie nicht verſtehen, mehr als andere Künſtler, die zu ängſtlich von der Nachahmungsbegierde des Unerreichbaren getrieben werden. Er hat eine himmliſche Klarheit der Begriffe und eine engliſche Güte des Herzens. Er ſpricht niemals mit mir, ohne daß ich Alles aufſchreiben möchte, was er ſagt; ſo beſtimmt, richtig, die einzige wahre Linie beſchreibend ſind ſeine Worte. Sein Unterricht gibt mir, was mir kein Menſch geben konnte, und ſeine Entfernung wird mir unerſetzlich bleiben. In ſeiner Nähe, in einer Reihe von Zeit, hoffe ich noch auf einen Grad im Zeichnen zu kommen, den ich mir jetzt ſelbſt kaum denken darf. Alles, was ich in Deutſchland lernte, vornahm, dachte, verhält ſich zu ſeiner Leitung wie Baumrinde zum Kern der Frucht. Ich habe keine Worte, die ſtille wache Seligkeit auszudrücken, mit der ich nun die Kunſtwerke zu betrachten anfange; mein Geiſt iſt erweitert genug, um ſie zu faſſen, und bildet ſich immer mehr aus, um ſie eigentlich ſchätzen zu können“. Dieſes begeiſterte Bekenntnis erklärt nicht nur die Freundſchaft und Verehrung, die Goethe für den zehn Jahre jüngeren Künſtler empfand, ſondern auch den Wunſch, ihn in eine Lebensſtellung zu bringen, die auch für ihn perſönlich ein dauernder Gewinn ſeines Lebens war. Einen ſolchen Freund auf römiſchem Boden, in der Hochſchule der Welt, gefunden zu haben und ſeine Kenntniſſe für die eigenen Studien ausnützen zu können, bedeutete allerdings auch ein Glück, das Goethe dankbar empfinden mußte. Seitdem er Leipzig und die Schule Oeſers verlaſſen hatte, waren achtzehn Jahre vergangen, in denen ſich ſeine Anſchauungen geklärt und ſeine Lebensideale eine greifbare Geſtalt angenommen hatten. Oeſer ſelbſt war nie in Italien geweſen: was er Goethe von der Antike, über die Lehre von ihrer Einfalt und ſtillen Größe als begeiſterter Anhänger Winckelmanns mitteilen konnte, war im Grunde mehr eine Ahnung als eigene Wahrnehmung dieſer Schönheit geweſen. Wenn er in den antiken Statuen den „Grund und Gipfel aller Kunſtkenntnis“ pries, ſo konnte er den praktiſchen Beweis hierfür nur an zwei Gipsabgüſſen, der Statue des Laokoon und des Faun mit den Krotalen erbringen. Aber Goethe war dankbar für alles, was Oeſer aus ſeinem reichen Vorrat an techniſchen und theoretiſchen Kenntniſſen von künſtleriſchen Dingen ſpenden konnte und wir wiſſen, wie weit dieſer Einfluß ſich auf den Schüler erſtreckt hat. Da kam der große Abſchnitt in ſeinem Leben, den die italieniſche Reiſe bezeichnet: Rom machte ſeine alles bezwingende Macht geltend, und Oeſers Perſönlichkeit wurde durch die Meyers in den Schatten geſtellt. Die Umwertung der Kunſtanſchauungen, die auf römiſchem Boden vor ſich ging, war eine vorauszuſehende Notwendigkeit, eine, wie ſich Goethe ſelbſt ausdrückt, von Innen heraus ihn umarbeitende Wiedergeburt, die ihn zu einem neuen Menſchen machte. Unter ſolchen Umſtänden wurde Oeſers Lehre für ihn, der an tauſenden von Originalen ſich ſeine eigene Anſchauungen bilden konnte, antiquiert: er muß in Rom nicht nur viel erlernen, ſondern, was er nicht für möglich gehalten hatte, durchaus umlernen. Vielleicht hatte Meyer in ſich eine ähnliche Wandlung durchgemacht, jedenfalls war er, als er mit Goethe zuſammentraf, abgeſehen von ſeinen praktiſchen Erfahrungen als Künſtler, in dem glücklichen Beſitz jenes Wiſſens, das Goethe ſich auf Koſten ſeiner bisherigen Kenntniſſe erſt neu erwerben mußte. Inſofern war Meyer in einer ſehr bevorzugten Lage; daß er nebenbei über perſönliche Eigenſchaften verfügte, die ihn als Menſch liebenswert machten, war eine Gabe, der er das Glück ſeines Lebens zu verdanken hat. Schon von Rom aus ſchrieb Goethe an den Herzog: „An unſere Zeichenakademie hab’ ich vielfältig gedacht, auch einen Mann gefunden, wie wir ihn einmal brauchen, wenn Kraus abgeht, daß man mehr aufs Solidere kommt“. Die Berufung Meyers erfolgte zwei Jahre ſpäter, 1789.

Bezeichnend iſt für Goethes großzügige Auffaſſung des echten, an die Schranken der Alltäglichkeit ſich nicht bindenden Künſtlertums und für das volle Verſtändnis, das er den Bedürfniſſen eines Mannes wie Meyer entgegenbrachte, der im Norden nur gedeihen konnte, wenn er im Süden erſtarkt war, das vom 21. Auguſt 1789 datierte Schreiben, in dem er ihm die Berufung nach Weimar mitteilt: „Herder hat mir geſagt, Ihr Wunſch ſey, noch einige Jahre in Rom zu bleiben und nachher irgendwo ein ruhiges Plätzchen zu finden, wo Sie unter Freunden Ihr Talent üben und ein leidliches Leben führen mögen. Ich kann Ihnen folgendes Anerbieten thun. Wenn Sie noch zwey Jahre bleiben wollen, kann ich Ihnen jährlich 100 Scudi verſprechen, welches wenigſtens eine Zubuße iſt und bey Ihrer Art zu leben Sie erleichtert und Ihnen Raum zum Studiren giebt. Sind die zwey Jahre herum, ſo kommen Sie zu uns. Für das Reiſegeld ſorge ich, und ſorge, daß Sie eine Situation hier finden, die Ihrer Gemüths Art angemeſſen iſt“. Im Herbſt 1791 trat Meyer die Stelle in Weimar an, nachdem er, wie ihm vorgeſchlagen worden war, die Zwiſchenzeit ſeinen eigenen Intereſſen gewidmet hatte. Die Tätigkeit, die er nun in amtlicher Eigenſchaft, als Künſtler und hauptſächlich als Kunſtgelehrter z. T. in Gemeinſchaft mit Goethe („Geſellſchaft der Weimariſchen Kunſtfreunde“) entfaltete, iſt ſo reich, daß ſie in dieſem Zuſammenhange nicht einmal angedeutet werden kann. Am meiſten befruchtend auf ſeine Zeit hat er durch ſeine zahlreichen kunſtgeſchichtlichen und archäologiſchen Schriften gewirkt. Mit Goethe zuſammen war er bei der Herausgabe der Überſetzung der Selbſtbiographie vom Benvenuto Cellini, der Biographie Hackerts, der Winckelmann-Biographie und der Farbenlehre als kunſtgeſchichtlicher und techniſcher Beirat tätig; zuſammen mit Fernow und nach deſſen Tod mit J. Schulze gab er als einer der gründlichſten Kenner Winckelmanns deſſen geſammelte Werke in acht Bänden (Dresden 1807—1820) heraus. Von ſeinen ſelbſtändigen Schriften iſt ſeine „Geſchichte der bildenden Künſte bei den Griechen“ (von 1824 an), wenn auch vollkommen auf Winckelmanns Theorien ſich aufbauend, ein Werk, das ſeinem Verfaſſer alle Ehre macht. Goethe hat es aber dem Freunde zu Liebe etwas überſchätzt. „Meyer hat die Kenntniß der Kunſt auf ihren Gipfel gebracht. Seine Kunſtgeſchichte iſt ein ewiges Werk“, ſo äußerte ſich Goethe gelegentlich einmal zu Eckermann in etwas allzu großer Begeiſterung, die wir modernen Menſchen, auch wenn wir die rieſengroßen Fortſchritte der archäologiſchen Wiſſenſchaft im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts uns nicht vor Augen halten, nicht verſtehen können. Meyers Werk iſt nicht nur längſt überholt, ſondern lange vergeſſen und wird nur noch von dem Hiſtoriker einmal zur Hand genommen, der ſich in der Geſchichte der Wiſſenſchaft umſehen will. Mit Goethes Tod verlor er ganz die Daſeinsfreude; tiefbewegt rief er dem alten Freunde die Worte nach:

Mein Stab ſank hin, er liegt im Grabe:
Ich wanke nur, bis ich ihn wieder habe.

Am 11. Oktober 1832 ſchied auch er aus dieſer Welt. Ein dankbares Andenken iſt dem vornehm denkenden Manne, der für ſeine

Zeit entſchieden viel gewirkt hat, von ſeiten aller wahren Kunſtfreunde ſicher.

Perſönlich weniger nahe waren Goethes Beziehungen zu dem aus Mannheim ſtammenden Maximilian von Verſchaffelt, der in der Kunſt der Perſpektive Goethes Lehrmeiſter wurde. Er war 1754 in Mannheim geboren als Sohn des Bildhauers und Direktors der dortigen Zeichenakademie Peter von Verſchaffelt[35]), einem geborenen Belgier, der dem Studenten Goethe einſt in Mannheim den Antikenſaal zugänglich gemacht hatte. Auch er war in früheren Jahren in Italien geweſen und hat das Glück gehabt, mehrfach für Papſt Benedikt XIV. arbeiten zu dürfen. In ſeinem Auftrag ſchuf er auch den bronzenen Engel auf der Engelsburg, der den aus Marmor von Raffael da Montelupo erſetzen mußte. Sein Sohn eröffnete in Rom einen Kurs der Perſpektive, zu dem man ſich, auch Goethe mit, des Abends verſammelte, wobei eine zahlreiche Geſellſchaft auf ſeine Lehren lauſchte. „Das Vorzüglichſte war dabei, daß man gerade das Hinreichende und nicht zu viel lernte". Von ſeiner Hand ſtammt das bekannte Blatt im Goethe-National-Muſeum, das man früher für eine Arbeit Goethes gehalten hat, das aber zweifellos die Hand eines geſchulten Architekten erkennen läßt: der Blick auf den Capitolsplatz von Palazzo Caffarelli her. Auch nach Goethes Abreiſe von Rom hat er mit dieſem korreſpondiert. Die „Kunſten" war ſeine „lieblichſte Beſchäftigung" und hierfür brauchte er Goethes Rat. In einem ſeiner Meinung nach von tiefer philoſophiſcher Betrachtung zeugenden Brief entwickelte er ſeinen Plan, den „Urſprung der Kunſt aus dem Menſchen ſelbſt herzuleiten", daran die Bitte knüpfend, Goethe möge ihm über dieſe Weisheit ſeine Meinung wiſſen laſſen. Goethe hat ſich ſchwerlich darauf eingelaſſen. 1791 wurde er als Stütze ſeines Vaters in der Leitung der Mannheimer Akademie, zwei Jahre ſpäter von Kurfürſt Karl Theodor nach München als Baudirektor berufen; ſpäter ſiedelte er nach Wien über, wo er 1818 ſtarb. Auch Anna Amalia hatte ſich während ihres römiſchen Aufenthaltes für ihn intereſſiert und ihn an den Miniſter Grafen Hertzberg nach Berlin empfohlen, fand aber ſchließlich, „da ſie ſich mehr mit ihm eingelaſſen, als ob es in ſeinem Kopfe etwas konfuſe ausſieht".

Zu den drei, vier Künſtlern, die neben Meyer gegen Ende von Goethes römiſchem Aufenthalt zu dieſem täglich aufs Zimmer kamen, „deren Rat und Anmerkung er nützte", gehörte auch ſein Hausgenoſſe und Frankfurter Landsmann Johann Georg Schütz (geb. 1755, geſt. 1813, ein

Schüler der Düſſeldorfer Akademie). Er hat nur geringe Spuren ſeines Daſeins hinterlaſſen, und ſchon Goethe charakteriſiert ihn als „geſchickt ohne eminentes Talent, eher einem gewiſſen anſtändigen Behagen als anhaltender künſtleriſcher Tätigkeit ergeben, weswegen ihn die Römer auch il Barone nannten“. Er begleitete Goethe auch auf ſeinen Wanderungen durch Rom und fertigte für ihn die kolorierten Zeichnungen für die Tafeln des „Römiſchen Karnevals“. Zu dem römiſchen Künſtlerkreis gehörten weiter auch Johann Heinrich Lips36) aus Kloten bei Zürich und Friedrich Rehberg aus Hannover (beide 1758 geb.). Der erſtere iſt den Freunden Goethes am meiſten durch ſeine Bildniſſe des Dichters, beſonders durch die lebensgroße durch den Stich bekannt gewordene Kreidezeichnung vom Januar 1791, die den Kopf ſtreng von vorn geſehen wiedergibt, bekannt geworden, im übrigen aber ziemlich vergeſſen. Seine künſtleriſche Laufbahn hatte er Lavater zu verdanken, der ihn zu Rudolf Schellenberg in Winterthur in die Lehre brachte und dann für ſeine eigenen Zwecke, für die phyſiognomiſchen Fragmente, beſchäftigte. Nach einer Mitteilung ſeines Biographen hätten ihn Goethe und der Herzog ſchon während ihrer Schweizer Reiſe im Herbſt 1779 in „ſeiner ländlichen Wohnung“ in Zürich, vielleicht auf Lavaters Betreiben, aufgeſucht. 1780 begab er ſich zu ſeiner weitern Ausbildung nach Düſſeldorf, im Oktober 1782 kam er nach Rom, wo er hauptſächlich Antiken und Renaiſſancemeiſter kopierte. 1785 kehrte er in die Heimat zurück, um das Jahr darauf wieder nach Rom zu gehen, weil er der Kupferſtechkunſt, „die im Grunde nichts weiter als eine mühevolle und ſklaviſche Nachahmerin fremder Ideen ſei“, ganz verlaſſen und zur Malerei übergehen wollte. In Rom lernte ihn Goethe kennen, der 1789 ſeine Berufung an die Weimariſche Zeichenſchule veranlaßte. Krankheit beſtimmte Lips indeſſen, das Amt ſchon 1794 wieder aufzugeben und in die Schweiz zurückzukehren. Er ſtarb im Mai 1817 in Zürich. Der Wunſch, Maler zu bleiben, erfüllte ſich ihm leider nicht, was um ſeiner ſelbſt willen auch nicht zu bedauern iſt. Sein Kupferſtichwerk umfaßt nicht weniger als 1447 Nummern. Da er hauptſächlich als Illuſtrator tätig war und viel für Almanache, Journale, Romane, Rittergeſchichten uſw. ſtach, ſo wurde er nach Chodowieckis Tode ein vielgeſuchter Künſtler. Rehberg37), den Herder unter den römiſchen Künſtlern für den verſtändigſten hielt, wobei er es freilich an dem Hinweis nicht fehlen läßt, „daß er ihm bei Kleidern und ſonſt ſehr gute Dienſte getan“, begegnet uns in Goethes Aufzeichnungen nur ganz ſelten, doch haben wir mehrere

Briefe von ihm an Goethe nach ſeiner Abreiſe von Rom, die auf freundſchaftliche Beziehungen ſchließen laſſen. „Viel lieber wäre mir's, ſo ſchreibt er im Jahre 1788 an Goethe, wenn ich Sie noch hier beſuchen könnte, wo ich itzt nur ſo von weitem mich mit Ihnen unterhalten kann; ich wünſchte Ihnen ſagen zu können, wie wenig Sie hier vergeſſen ſind.“ Er war urſprünglich für die Rechtswiſſenſchaft beſtimmt, folgte aber ſeiner Neigung und bildete ſich zum Künſtler aus, zuerſt unter Oeſers Leitung in Leipzig, dann unter Schenau und Caſanova in Dresden. Mit neunzehn Jahren kam er ſchon nach Rom mit Empfehlungen an Raffael Mengs, den bekannten ſpaniſchen Geſandten Ritter von Azara und Hofrat Reiffenſtein wohl verſehen. 1783 kehrte er nach Hannover zurück, wurde 1784 Zeichenlehrer am Philantropinum in Deſſau, zwei Jahre ſpäter Profeſſor an der Akademie in Berlin mit dem Auftrage, wieder nach Rom zurückzukehren, um daſelbſt die Leitung einer zu begründenden preußiſchen Kunſtſchule zu übernehmen, ein Plan, der indeſſen unter dem Druck der politiſchen Ereigniſſe nicht zur Ausführung kam. Rehberg blieb aber trotzdem in Rom und war hauptſächlich als Hiſtorienmaler tätig und geachtet. Seine Stoffe, auf deren Wahl der mit ihm engbefreundete bekannte franzöſiſche Hiſtorienmaler Louis David wohl nicht ohne Einfluß geweſen iſt, entnahm er der bibliſchen Geſchichte (der Brudermord), der alten Sage und Geſchichte (Niobe, Ödipus und Antigone, Julius Sabinus, Jupiter und Venus u. A.); ein Bild „Bacchus und Amor“ mußte er, weil es ſo gefiel, achtmal wiederholen. Er führte in Rom ein großes Haus, was der ſchlichte Joſef Anton Koch in ſeiner ſatiriſch-politiſchen, ſtellenweiſe auch gehäſſigen „Modernen Kunſtchronik oder Rumfordiſchen Suppe“, wo Rehberg als „Spitznäschen“ eingeführt wird, Anlaß zu ſpöttiſcher Kritik gab, in die Koch freilich auch ein ſtarkes Maß von Mißgunſt hineingießt. „Seine Geſtalt, ſo heißt es hier, war dürftiger Natur und ebenſo verblüht und charakterlos wie ſeine Kunſtleiſtungen; dennoch aber verſtand er ſich darauf, Figur zu machen, das heißt, er traf an Geſchmack, Geiſt und Betragen ſeines Gleichen ſo viel er verlangte. Er machte, wie man ſich in der modernen Welt ausdrückt, ein Haus von dem beſten Ton, er gibt Geſellſchaft nach italieniſcher Art, conversazioni genannt, allwo die Langeweile den Präſidentenſtuhl einnimmt. Selbſt Kardinäle und Geſandte brachten Abende bei ihm zu, da er es an Gefrorenem, Gebackenem und Tee nicht fehlen ließ. Dabei eröffnete er dann die Zimmer, wo ſeine Arbeiten aufgeſtellt waren, bei Fackelbeleuchtung. Die beſten Abgüſſe der Antiken, der Niobe, des Apollo und des bekannten Torſo ſtanden neben ſeinen eigenen Arbeiten als Maßſtab ſeiner eingebildeten Vortrefflichkeit, der Bewunderung vornehmer Schwachköpfe preisgegeben. Zuletzt erſcheint auch noch die Maitreſſe dieſes Charletans tanzend und ſingt zur Guitarre römiſche Ritornelle, wie ſolche der beſoffene Pöbel auf der Straße täglich brüllt."

Am bekannteſten wurde Rehberg durch ſeine Attitüden der als Schönheit berühmten, auch von Goethe geprieſenen Lady Hamilton, die er zu Anfang der neunziger Jahre in Neapel kennen lernte und als Sibylle, Magdalena, Sophonisbe, Iphigenie, Kleopatra, Niobe und in den Masken anderer bekannter Frauengeſtalten zeichnete. Die pikanten Bilder wurden 1794 durch Piroli in Rom geſtochen, viel ſpäter (1840) in München durch Lithographie vervielfältigt. Aus ſeinem ſpäteren Leben mag nur erwähnt werden, daß er 1805 nach Berlin ging und hier eine Ausſtellung ſeiner Werke veranſtaltete, die ihm Erfolge brachte. Nach einem längeren Aufenthalt in London kehrte er nach Rom zurück und nahm ſchließlich in München dauernden Aufenthalt, wo er ſchriftſtelleriſch tätig wurde und in fünf Heften ein Werk über Raffael herausgab. Er ſtarb völlig verarmt im Auguſt 1835.

Zu dem römiſchen Künſtlerkreiſe hatte wenige Jahre noch vor Goethes Aufenthalt in Rom Philipp Hackert gehört, der, 1737 in Prenzlau geboren, bereits im Jahre 1768 in Rom ſich niedergelaſſen hatte[38]). Im Oktober 1785 ſiedelte er aber nach Neapel über, nachdem ihn der König wiederholt eingeladen hatte. Hackert war ſeiner Zeit ein hochgeſchätzter Künſtler, ja als Landſchaftsmaler eine Berühmtheit, die indeſſen nicht ſeinen Leiſtungen entſprach. Er war eigentlicher Vedutenmaler und nichts mehr. Er gab die Landſchaft, mochte ſie in den Bergen, in der Nähe von Rom oder in der Kampagna oder im ſonnigen Süden, am Golfe von Neapel liegen, ſo wieder, wie er ſie mit ſeinem nüchternen Auge ſah, ohne jeden Zauber von Poeſie, in dem ſie den meiſten, die ſie ſehen, erſcheint, ohne den Reiz der Stimmung, der ſie verklärt, dafür aber auch mit aller Sachlichkeit und gegenſtändlichen Treue, ihm gelang es, wie Karl Juſti ſich ausdrückt, ſelbſt vom Golf Neapels den Zauber von Licht und Farbe wegzufröſteln. Dabei war er aber ein gewandter Techniker, korrekt in der Zeichnung und ſicher in der Linienführung, ſo daß ſeine Veduten beinahe im Sinne photographiſcher Nachbildungen der Natur erſcheinen. Seine Berühmtheit nach ſeinem Tode und die Tatſache, daß ſein Name heutigen Tages mehr fortlebt, als es vor dem Urteil der Geſchichte zu rechtfertigen iſt, verdankt er nur Goethe. Die

Biographie Hackerts, die mit Goethes Namen verbunden iſt, iſt im Grunde genommen weiter nichts als ein Akt der Pietät einem verſtorbenen Freunde gegenüber, mit dem den Dichter ein beſonderer Grad der Dankbarkeit für mannigfache künſtleriſche Anregungen und die Erinnerung an frohe Stunden im Süden verknüpfte. Goethe hat ihn indeſſen nicht nur als Menſch, ſondern auch als Künſtler hoch geſchätzt. Deshalb konnte er ſich entſchließen, nach Hackerts Tode (im April 1807) ſeiner letztwilligen Verfügung zu entſprechen und die von ihm hinterlaſſenen biographiſchen Notizen zu einer Lebensbeſchreibung zuſammenzuſtellen, die im Jahre 1810 vollendet wurde und auch, wie bekannt iſt, in die geſammelten Werke übergegangen iſt. Im weſentlichen beſchränkt ſich Goethes Anteil auf eine redaktionelle Tätigkeit und ſtiliſtiſche Bearbeitung des Stoffes (denn Hackert ſoll das Deutſche ebenſo ſchlecht geſchrieben wie geſprochen haben); Heinrich Meyer fügte der Bearbeitung einen Abſchnitt über Hackerts Kunſtcharakter und eine Würdigung ſeiner Werke hinzu, aus der zu erſehen iſt, daß der Verfaſſer weſentlich das Urteil vertritt, das die Nachwelt über den Künſtler gefällt hat, denn er ſpricht es offen aus, daß Hackert alle für die Proſpektmalerei erforderlichen Talente in hohem Grade beſeſſen, „hingegen in denjenigen, die der freien poetiſchen Landſchaftsmalerei vornehmlich angehören, nicht geglänzt habe“. Wir wollen aber nicht vergeſſen — ein unperſönliches Verdienſt Hackerts — daß in Goethes eigener ſchriftſtelleriſcher Tätigkeit die Biographie des Künſtlers ein Moment bedeutet, dem wir eines der bedeutungsvollſten Werke des Dichters verdanken. „Ich hatte Urſache, ſo ſchreibt er in den Tag- und Jahresheften von 1811, mich zu fragen, warum ich dasjenige, was ich für einen Andern tue, nicht für mich ſelbſt zu leiſten unternehme. Ich wandte mich daher noch vor Vollendung jenes Bandes an meine eigene früheſte Lebensgeſchichte.“ So iſt „Dichtung und Wahrheit“ entſtanden. Die Biographie Hackerts aber, dieſes Zeugnis freundſchaftlicher Geſinnung, muß der Künſtler, eben weil es ein Denkmal iſt, das ein Goethe geſetzt hat, als eine durch ſeine Eitelkeit veranlaßte Bürde empfinden, die ſeinem Nachleben mehr geſchadet als genützt hat. Joſef Anton Koch hat während ſeines Aufenthaltes in Wien 1812—1815 in ſeiner ſchon genannten „Rumfordiſchen Suppe“ die Biographie zum Anlaß einer heftigen Polemik benutzt, in der es mit ſcharfen Worten über Hackert hergeht.

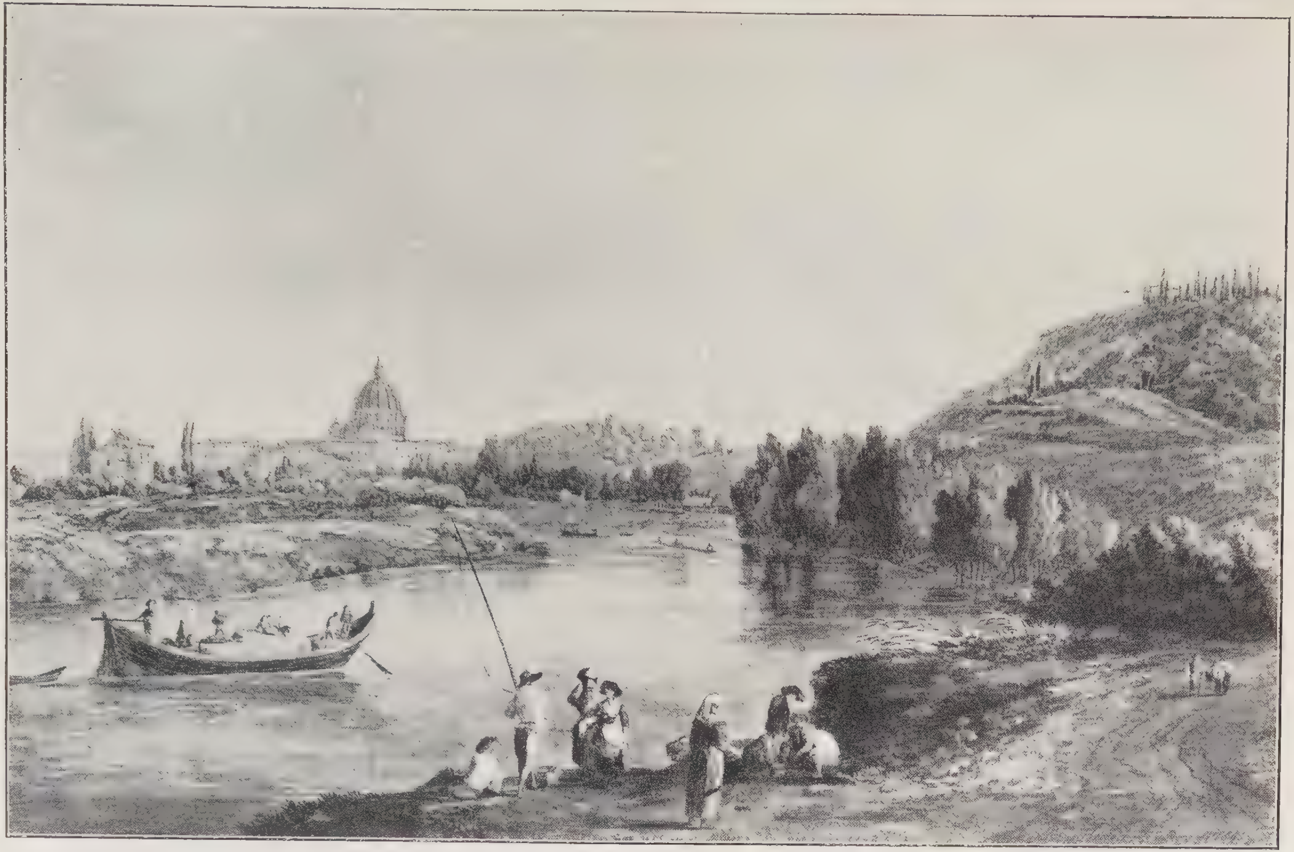
Goethe hat Hackert in Neapel Ende Februar 1787 zuerſt perſönlich geſehen. Hackert intereſſierte ſich für Goethes Zeichenkunſt: „Sie haben Anlage, ſo äußerte er ſich, aber Sie können nichts machen. Bleiben

Sie achtzehn Monat bei mir, ſo ſollen Sie etwas hervorbringen, was Ihnen und Andern Freude macht.“ Nach Rom zurückgekehrt, überlegte Goethe (im Auguſt) in der Tat, ob er nicht wieder nach Neapel zurückkehren ſolle, um Hackerts Unterricht zu genießen. „Er hat mich in vierzehn Tagen, die ich mit ihm auf dem Lande war, weiter gebracht, als ich in Jahren für mich würde vorgerückt ſein.“ Inzwiſchen war nämlich Hackert im Juni auf kurze Zeit in Rom geweſen und hatte gemeinſam mit Goethe einen Ausflug nach Tivoli gemacht. Unter dem Einfluß der Hackertſchen Lehre (im Juni 1787) iſt ſicher die in künſtleriſcher Hinſicht intereſſante, in den Mappen des Goethe-National-Muſeums in Weimar aufbewahrte, auf unſerer Tafel vervielfältigte Federzeichnung Goethes entſtanden, die bekannten Zypreſſen der Villa d'Eſte in Tivoli darſtellend, die gegenüber früheren Blättern (z. B. dem Motiv von Terni, das ebenfalls eine unſerer Tafeln wiedergibt) in der Behandlung des Baumſchlages die Manier Hackerts ſowie eine ſichtlich größere Freiheit der Technik erkennen läßt. Goethe ſelbſt fühlte dieſen Fortſchritt und in dieſer Erkenntnis ſchreibt er: „Jetzt fangen erſt die Bäume, die Felſen, ja Rom ſelbſt an, mir lieb zu werden; bisher hab ich ſie immer nur nur als fremd gefühlt“. Eine ganze Reihe ſolcher, zum Teil getuſchter Zeichnungen aus Tivoli und Umgebung, die mit dem genannten Blatte in Goethes Nachlaß ſich befinden, zeigen wie er in der Erfaſſung und zeichneriſchen Behandlung der Natur unter Hackerts Leitung vorwärts gekommen iſt. In Rom benutzte übrigens auch Hackert die Gelegenheit, ſich Silberzeug machen zu laſſen. „Die Neapolitaner ſollen nicht glauben, ſagte er, daß ichs bei ihnen verdiene, ſondern ſehen, daß ich es hinbringe.“ Er kam alſo nicht allein mit Anſtand, ſondern mit Pomp — ſo erzählt Tiſchbein. Auch in ſolchen Dingen ließ er es alſo nicht ohne Eitelkeit abgehen. Unſere Tafel gibt einen Blick auf St. Peter von Ponte Molle aus, datiert 1769 (nach einem Aquarell im großherzoglichen Muſeum in Weimar) wieder. Ein derartiges Bild wird von Goethe in Hackerts Biographie erwähnt.

In der Reihe der Künſtler, die Goethe in Rom perſönlich kennen gelernt hat, darf ſchließlich auch der Name des „Maeſtro in gliptica“ Johann Pichler nicht fehlen, obſchon die Beziehungen des Dichters zu ihm ſich nur auf geſchäftliche Angelegenheiten bezogen haben. Er war in ſeiner künſtleriſchen Bedeutung als Steinſchneider der erſte Meiſter ſeiner Zeit und iſt auch wohl heutigen Tages noch nicht übertroffen worden. Er war 1734 in Neapel geboren. Sein Vater Antonio, der ebenfalls Steinſchneider geweſen war, war aus Breſſanone in Südtirol eingewandert und hatte den künſtleriſchen Ruhm der Familie begründet. Johann, ſein Sohn, kam mit neun Jahren nach Rom, wurde Schüler des Malers Corvi, erlernte aber gleichzeitig auch vom Vater die Kunſt des Steinſchneidens. Er war ſehr vielſeitig, arbeitete in Schmelzmalerei und Moſaik, ſtach auch in Kupfer, immer als getreuer Schüler der Antike, in deren Formenſprache und Technik er ſich ſo vertiefte, daß ſeine berühmten Nachahmungen ſelbſt Kenner wie Winckelmann täuſchten. Kaiſer Joſef, der ihn zum kaiſerlich-königlichen Steinſchneider ernannte, ſowie Pius VI. haben ihn gern und mit großem Erfolg beſchäftigt. Tiſchbein, der mit ihm gut bekannt war, ſchreibt, daß er ein außerordentliches Talent beſeſſen habe, kleine Figuren in den harten Stein zu ſchneiden. Die Arbeit war ihm ſo geläufig, daß er in einem Tag ein Bild aus Herkulaneum mit zwei Figuren und Nebenſachen geſchnitten habe. Seine Arbeiten wurden den antiken geſchnittenen Steinen damals faſt gleichgeſchätzt, obwohl er ſelbſt eingeſtehen mußte, daß er die beſten Antiken nicht erreicht habe. Er beſaß auch eine ſchöne Sammlung von Gipsabgüſſen antiker Köpfe, nach denen Tiſchbein oft zeichnete, wobei er mit Pichler ſeine Meinung über künſtleriſche Fragen austauſchte. Goethe, der für ſeinen „geſchnittenen Steinhandel" ſowohl Antikes wie Modernes erwarb und dem Herzog gegenüber ſich rühmte, „für wenig Geld artige Sachen zuſammengekauft zu haben", hat auch bei Pichler gekauft. „Ich hoffe noch immer, einmal eine ſchöne Antike zu finden. Bei Pichler koſtet eine Figur gegen 50 Zechinen. Ich beſtelle ſie wohl auch bei ihm, wenn ich nur verſichert bin, daß er gute Arbeit macht. Manchmal ſchlaudert er, wenn es beſtellt iſt." (An den Herzog, 28. Sept. 1787). Chriſtian Schuchhardt erwähnt in ſeinem Verzeichnis der Goetheſchen Kunſtſammlungen neben den antiken geſchnittenen Steinen „ſämtlich in goldene Ringe gefaßt" auch eine Reihe moderner Arbeiten in Karneol, Chalcedon, Onyx und anderem Stein. Eine Arbeit von Pichler ſcheint indeſſen nicht dabei zu ſein. Pichler ſtarb 1791. Sein zweiter Sohn Luigi wurde als Steinſchneider der dritte berühmte Träger des Namens der Familie.

Das geſchichtliche Urteil über die Gruppe von Künſtlern, in deren Mitte Goethe in Rom ſtand, lautet jetzt anders als vor hundert Jahren. Die Hochſchätzung, die Tiſchbein, Trippel, Meyer, Bury und Hackert, die Bewunderung, die Angelika fand, wird von der modernen Geſchichte nicht mehr geteilt. Der verblaßte Ruhm einzelner dieſer Größen —

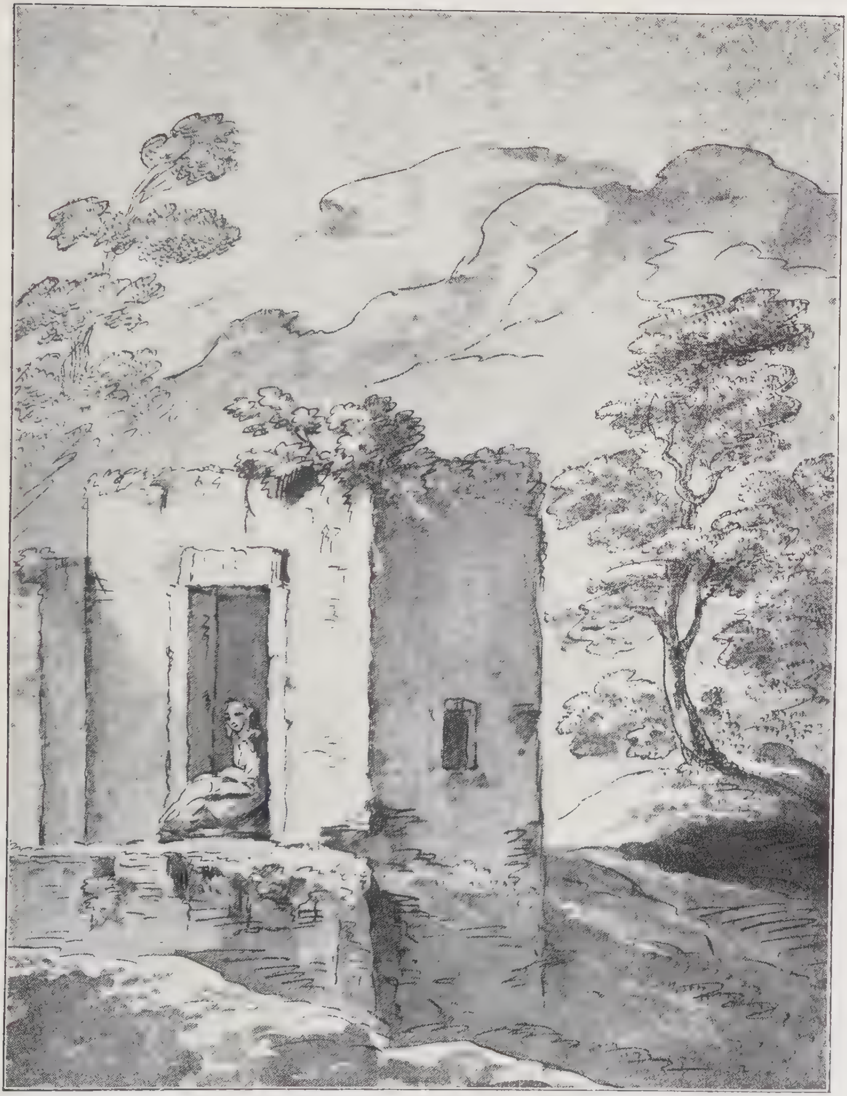
Tiſchbeins und Angelikas — wird ſich vielleicht wieder mehren, wenn ſich die Wiſſenſchaft ihrer in Liebe einmal annimmt und zuſammenſtellt, was ſie für ihre Zeit Tüchtiges geleiſtet haben. Denn von ihnen gelten doch zumeiſt die Worte, die dieſem Abſchnitt als Motto vorangeſtellt worden ſind. Trotzdem darf man ſich aber nicht verhehlen, daß alle dieſe Künſtler einem ſchwächeren Geſchlechte angehören, es waren keine Perſönlichkeiten von temperamentvoller Art, am allerwenigſten Pfadfinder, die die Zeit überhaupt kaum beſaß, und ihre Kunſt war im Grunde genommen doch nur ein Vegetieren, für das vielleicht der klaſſiſche Boden und die ſüdliche Sonne beſonders verderblich ſich erwieſen. Im rauheren Norden fehlt es wenigſtens nicht an erfreulicheren Erſcheinungen, die immer vor dem Forum der Geſchichte beſtehen werden: aber dieſe wurzeln feſt im deutſchen Volkstum und ſie haben nie die Zuſammengehörigkeit mit ihrer Heimat vergeſſen. Das war eben die Grundbedingung in jener Zeit, die uns das Weſen des deutſchen Bürgertums erſchloſſen hat. Auch Goethes Urteil hat ſich im Laufe der Jahre gewandelt. Seinem ſcharfen Blicke konnte es nicht entgehen, daß die Kunſt ſeines Zeitalters auf ſchwächlichen Füßen ſtand und eine Beſſerung der Zuſtände erſt von der Zukunft erhofft werden konnte. In dieſem Sinne ſprach er ſich einmal am Schluſſe ſeines Lebens ſehr energiſch zu Eckermann aus (13. Dez. 1826): „Ich habe nun, ſo äußerte er ſich damals, der deutſchen Malerei über fünfzig Jahre zugeſehen, ja nicht bloß zugeſehen, ſondern auch von meiner Seite einzuwirken geſucht, und kann jetzt ſoviel ſagen, daß ſo, wie alles jetzt ſteht, wenig zu erwarten iſt. Es fehlt jetzt weiter nichts, als ein großes Talent, und dieſes, hoffe ich, wird kommen; es liegt vielleicht ſchon in der Wiege und Sie können ſeinen Glanz noch erleben.“ So oft er ſpäter die Erinnerungen an ſeine römiſchen Tage wieder aufleben ließ, hat er gewiß auch jene Künſtlergeneration im Sinne gehabt, wenn er ſich ſo mutlos über die Kunſt ſeiner Zeit ausſprach.



PHILIPP HACKERT: Blick auf Rom von Ponte molle aus

Aquarell. Weimar, Großherzogl. Museum

Zu Seite 142



GOETHE: Motiv aus den römischen Bergen

Feder- und Tuschzeichnung. Weimar, Großherzogl. Museum

Zu Seite 142

Die Kunſtſammlungen.

Vita brevis Dominis, statuis longissima: Quare?
Ars quoniam longa est, ipsaque vita brevis.
Andreas Marianus 1641.

Im Herbſt 1787 erhielt Goethe, der damals die römiſche Kunſtwelt genau kannte und ſich im Verkehr mit Künſtlern und vermöge der eigenen Anſchauung ein perſönliches, auch ſachlich begründetes Urteil gebildet hatte, das dreibändige, eben erſchienene Werk „Über Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunſt“ von Friedrich Wilhelm Baſilius von Ramdohr, königlich großbritanniſchem und kurfürſtlich lüneburgiſchem Beiſitzer des Hofgerichts in Hannover, in die Hand. Der Verfaſſer dieſes (1798 in einer zweiten Auflage erſchienenen) Werkes war ein junger Mann von dreißig Jahren, der in Göttingen die Rechte ſtudiert und ſich gleichzeitig unter Heyne der Altertumswiſſenſchaft gewidmet hatte; er war juriſtiſcher Schriftſteller, malte und ließ ſich als Dramatiker hören, ſchrieb (1793) ein Buch „Charis oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künſten“, über das Goethe und Schiller korreſpondierten: jener meinte, daß er keine Seite darin gefunden, von der er ſich den Inhalt zueignen könne, Schiller dagegen fand den empiriſchen Teil des Buches ſehr brauchbar, aber dieſer Wert ſei für Goethe illuſoriſch, „weil die Erfahrungen Ihnen etwas Bekanntes ſind und Sie alſo ſchlechterdings nichts Neues bei ihm vorfinden konnten“. Der Verfaſſer trat nach der Kataſtrophe vom Jahre 1806 in den preußiſchen Staatsdienſt ein, ward Geheimer Legationsrat und Kammerherr, 1815 preußiſcher Reſident in Rom, das Jahr darauf Geſandter in Neapel, wo er 1822 ſtarb. Goethe urteilt, wie wir ſchon gehört haben, über Ramdohr und ſein Werk mit ſo vernichtenden Worten, wie es nur ganz ſelten ſeine Art iſt. „Es iſt ein deutſches

Produkt, und, was ſchlimmer iſt, eines deutſchen Kavaliers“. Der Verfaſſer ſcheine ein junger Menſch zu ſein, der Energie habe, aber voller Prätenſionen ſtecke, der ſich Mühe gegeben, herumzulaufen, zu notieren, zu hören, zu horchen, zu leſen. In dem Buche ſei viel Wahres und Gutes, daneben Falſches und Albernes, Gedachtes und Nachgeſchwätztes, Longueurs und Echappaden. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir den wahren Urheber dieſer in ſo ſchroffen Worten ſich Luft machenden Kritik in dem Hofrat Reiffenſtein erblicken. Wir beſitzen in Goethes Text der Italieniſchen Reiſe Äußerungen Reiffenſteins über die Methode, wie man Kunſtwerke ſehen müſſe, über die Reihenfolge, nach der man ſich zuerſt an die Caracci, dann an Raffael, zuletzt an den Apoll vom Belvedere wenden müſſe, die genau ſo bei Ramdohr wiederkehren: er wird in Reiffenſteins Begleitung die römiſchen Kunſtdenkmäler beſichtigt, die Äußerungen ſeines kunſtverſtändigen Cicerone in ſich aufgenommen, mit eigenen Anſichten verbrämt und das Ganze dann zu einem Opus geſtaltet haben, das die Mißbilligung der Kenner umſomehr herausforderte, als die Prätenſionen, mit denen er eigene Urteile ausſprach, dem Wiſſen des Verfaſſers nicht angemeſſen waren. Indeſſen: Ramdohr hat doch die Ehrlichkeit beſeſſen, ſeine Hauptquelle ausdrücklich anzugeben. Reiffenſtein ſei es geweſen, der ihn durch die Paläſte und Kirchen Roms geführt habe: er ſei ein Mann, den Charakter und Kenntniſſe gleich ſchätzbar machen, er beſitze überdies das ausgezeichnete Talent, ſeine Anleitung zur Kenntnis der Kunſt nach den Fähigkeiten und dem Geſchmack eines jeden Betrachters beſonders einzurichten, von ihm habe er vorzüglich die Art zu lernen geſucht, wie man die Lehren der Kunſt dem Liebhaber faßlich und willkommen machen ſolle. „Hätten wir Hoffnung, daß er jemals ſeinen Unterricht durch den Druck allgemein ausbreiten und auf die Nachwelt bringen würde, ſo hätte ich das gegenwärtige Werk nicht unternommen“. Am anſtößigſten iſt Goethe vermutlich die perſönliche Meinung des Verfaſſers erſchienen. Bemerkungen wie die über die römiſchen Ciceroni: „Wenn Winckelmanns kalte Nachahmer unter uns Deutſchen ihre erlogenen Gefühle in Ausrufungen und Bombaſt hüllen, dann laßt uns dieſe verwünſchen! Und ich habe euch oft verwünſcht, ihr Überläſtigen, die ihr mich von Bewunderung des Kunſtwerks auf Bewunderung eurer ſchönen Beſchreibung abzuziehen ſuchtet“ mochten in Hinblick auf Alter und Kenntniſſe des ſehr ſtark kritiſch veranlagten Verfaſſers großer Mißſtimmung begegnen und Urteile wie die Goethes herausgefordert haben.

Ramdohrs Werk iſt trotzdem und wenn man von den langweiligen Einleitungen abſieht, nicht ohne Verdienſte. Von ſachkundiger Seite der Archäologen[39]) iſt darauf hingewieſen worden, daß es die bedeutendſte kunſtgeſchichtliche Leiſtung für Rom unter dem Einfluſſe der neuen, von Winckelmann begründeten Kunſtwiſſenſchaft ſei, wichtig zugleich als die erſte überſichtliche Beſchreibung des Muſeo Pio-Clementino im Vatikan. Auch für andere Sammlungen, ſo z. B. für die Villa Albani, iſt das Werk ein willkommener Führer, wenn man den römiſchen Kunſtbeſitz aus dem Ende des Jahrhunderts kennen lernen will. Hatte ſich doch ſeit dem Erſcheinen von Volkmanns „Nachrichten" bis zu Goethes Zeit hier beſonders in der Aufſtellung und Anordnung der Kunſtwerke ſo viel verändert, daß jene in manchen Abſchnitten veraltet, in andern wichtiger Berichtigungen dringend bedürftig waren. Das dreibändige Werk von Ramdohr gibt in der Tat dem, der den Beſtand von Kunſtwerken kennen lernen will, der ſich zu Goethes Zeit in Rom in öffentlichen Gallerien und im Privatbeſitz befand, die umfaſſendſte und beſte Überſicht, indem es auf das Unbedeutende verzichtet, dagegen Werke, die eine Beſichtigung verdienen, geſchickt heraushebt und ſie auch mit einem vorgeſetzten Kreuz verſieht, ähnlich wie es unſere modernen Reiſehandbücher zu tun pflegen. Wir werden alſo dem Werke trotz aller perſönlichen Schwächen des Verfaſſers auf unſerem Gang durch die römiſchen Kunſtſammlungen auch deshalb unſere Beachtung ſchenken dürfen, weil das Streben nach Vollſtändigkeit erſichtlich iſt, und die Urteile, mögen ſie auf eigener Kenntnis des Verfaſſers beruhen oder nicht, vielfach die kritiſche Stimmung der damaligen Zeit wiedergeben[40]).

Der Wechſel der Zeiten, der die „ewige" Stadt in weltgeſchichtlichen Ereigniſſen bis an die Schwelle der Gegenwart von Grund aus verändert hat, und die Unbeſtändigkeit deſſen, was einzelne Geſchlechter im Wetteifer miteinander für ſich und die Nachfahren zu wohlgeordnetem Beſitz zu vereinigen gedachten, all dieſer Wandel ſpricht ſich nirgends deutlicher, man möchte ſagen greifbarer aus, als in der Geſchichte der römiſchen Kunſtſammlungen, die in keiner Zeit von der Macht des Schickſals ſo ſchwer getroffen wurden, wie in dem Menſchenalter, das auf Goethes Rückkehr von Rom gefolgt iſt. Der Fremde, der dieſen Wandel im Kunſtbeſitz nicht kennt, wird leicht geneigt ſein, mit den Antiken, die den Stempel eines zweitauſendjährigen Alters an ſich tragen, auch die Sammlungen ſelbſt, ſo wie er ſie jetzt vor ſeinen Augen ſieht, als Schöpfungen anzuſehen, die zum mindeſten auf eine ſehr ehrwürdige Vergangenheit zurückblicken können. Pflegen ſie doch teilweiſe den Namen von Familien zu tragen, die in der Geſchichte der Stadt Rom vor Jahrhunderten ſchon ſich eines berühmten Klanges erfreuten. Mancher, der Goethe auf ſeinen Spuren durch Rom begleitet und im Geiſte in des Dichters römiſche Tage ſich zurückverſetzt, wird, wenn er im Genuß der oder jener Antike ſchwelgt, der Meinung ſein, auch Goethe habe einſt entzückt ſeinen Blick auf ihr haften laſſen, um ſo ſich mit ihm über den Wandel der Zeit hinaus geiſtig verbunden zu fühlen. Kommen doch ſolche Momente der Einbildung in Stunden der Erbauung und des Genuſſes faſt ungeſucht, ſo wie ſich auch dem Dichter in dieſer Welt der Kunſt und der Schönheit der Gedanke unwillkürlich aufdrängt, „ein Mitgenoſſe der großen Ratſchlüſſe des Schickſals“ zu werden. Welchen Reiz würde für die Nachfahren die Vorſtellung haben, Goethe ſich vor dem lateraniſchen Sophokles in ſtiller Betrachtung der unbeſchreiblichen Schönheit des Werkes zu denken! Welche Fülle fruchtbarer Ideen könnte ſich hier als verbindendes Glied zwiſchen dem Dichter der Antigone und dem der modernen Iphigenie ergeben! Um ſolchen Kombinationen, Trugſchlüſſen und Irrtümern zu begegnen, iſt es geboten, den Kunſtbeſitz, wie ihn Goethe in Rom geſehen hat, und wie wir ihn jetzt bei einem längeren Aufenthalt kennen lernen, wenigſtens in allgemeinen Zügen mit Rückſicht auf die Ereigniſſe und auf einzelne wichtige Sammlungen gegeneinander abzugrenzen. Aber auch andere Gründe machen eine ſolche kunſttopographiſche Überſicht notwendig.

Die römiſche Kunſtwelt der achtziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts wird von der der folgenden Jahrzehnte tief durch die weltbewegenden Ereigniſſe der franzöſiſchen Revolution und den in ihrem Gefolge erſcheinenden franzöſiſchen Kunſtraub getrennt. Es war einer jener großen aber gewalttätigen Pläne Napoleons, Paris auch zu einer Zentralſtätte alter Kunſt zu machen, den Louvre zu einem „Muſeum von Europa“ auszugeſtalten und hier Künſtler- und Gelehrtenkreiſen die Möglichkeit zu den umfaſſendſten künſtleriſchen und hiſtoriſchen Studien zu gewähren — ein idealen Beſtrebungen und Werken des Friedens dienendes Unternehmen, für alle, die es anging, von hohem praktiſchen Wert, und doch, rechtlich betrachtet, ein Akt brutaler Gewalt, der nur in den Erfolgen des ſiegreichen Eroberers eine Rechtfertigung finden konnte. Deutſchland, die Niederlande, Spanien, Italien und andere

Länder haben beinah zwanzig Jahre lang, erſt unter den Soldaten Robespierres, dann denen des Konſulats und des Kaiſerreichs zu dieſer internationalen Kunſtſammlung, die nachmals den wohltönenden Namen eines Musée Napoléon erhielt, mit den koſtbarſten Werken alter und neuerer Kunſt beitragen müſſen[41]). Eine Ausſtellung, die wie es ſcheint, nur Kunſtwerke umfaßte, welche aus Deutſchland ſtammten und von der großen Armee in den Feldzügen von 1806 und 1807 geraubt worden waren, fand zur erſten Wiederkehr des Jahrestages der Schlacht bei Jena im Oktober 1807 in Paris ſtatt; der Katalog, der vorſichtigerweiſe keine Provenienzen angibt, umfaßte 710 Nummern, darunter 274 Antiken und 367 Gemälde — und das war nur eine Auswahl dieſer „immense collection, si fréquemment et si richement augmentée par la victoire“ und darunter befand ſich nichts aus Italien. Hier haben die ſiegreichen Eroberer in verſchiedenen Etappen geraubt und geplündert oder in Ausnutzung ihrer Macht die Entführung von Kunſtwerken in die Friedensbedingungen aufgenommen. Schon im Jahre 1796 hatte Pius VI. von Napoleon den Waffenſtillſtand von Bologna um einen außergewöhnlich hohen Preis erkaufen müſſen, in dem u. a. auch hundert Kunſtwerke, Gemälde, Statuen, Büſten, Vaſen (unter denen, wie in Artikel 8 des Vertrages ausdrücklich beſtimmt wurde, die vermeintliche Bronzebüſte des Junius Brutus und die Marmorbüſte des Marcus Brutus, beide auf dem Kapitol, ſich befinden mußten), nach Auswahl einer zu dieſem Zwecke nach Rom zu entſendenden, aus ſechs Mitgliedern beſtehenden Zivilkommiſſion, und fünfhundert Handſchriften inbegriffen waren. Im Februar des folgenden Jahres ſah man nach Abſchluß des Friedens von Tolentino eine Reihe von Wagen die Straßen Roms paſſieren, die die ausbedungenen Kunſtwerke nebſt anderen Koſtbarkeiten nach Paris entführten. Raffaels Transfiguration, der Apoll und der Torſo vom Belvedere, der Laokoon befanden ſich natürlich mit unter den geraubten Gegenſtänden. Dieſe Antiken wurden im Belvedere des Vatikans, gleichſam als wolle man die Beſucher daran erinnern, was Rom hier durch brutale Gewalt verloren gegangen ſei, durch Gipsabgüſſe erſetzt. Auch mit dem Transport muß es ſehr ſchlecht ausgeſehen haben, wie Schiller (der aus dieſem Anlaß das Gedicht „Die Antiken zu Paris“ verfaßte) in einem Brief an Goethe (vom 23. Januar 1798) klagte, in dem er über die „Rohheit und Leichtſinnigkeit der Franzoſen“ Klage führte und in dieſer Angelegenheit von Böttiger einen Aufſatz für die „Horen“ gern gehabt hätte. Die neue „Galerie des antiques du musée central des arts“ wurde am 18. Brumaire des Jahres 9 (den 9. November 1799) eröffnet. Der Katalog verzeichnet im ganzen 184 antike Skulpturen: la majeure partie des statues exposées est le fruit des conquêtes de l’armée d’Italie. Conformément au traité de Tolentino, elles ont été choisies au Capitole et au Vatican. Beide Muſeen hatten hergeben müſſen, was kunſtgeſchichtliche oder gegenſtändliche Bedeutung beſaß. Als die geraubten Monumente dem Triumphzuge auf dem Marsfelde am 25. Juli 1797 vorangetragen wurden, verkündete eine Standarte die Worte: la Grèce les céda; Rome les a perdu, leur sort changea deux fois, il ne changera plus, was aber bekanntlich anders kam.

Florenz wurde von einem gleichen Schickſale 1799 erreicht. Hier wurde alles, was den Namen des Großherzogs trug, als Beute betrachtet, aus Palazzo Pitti wurden 63 der beſten Gemälde, darunter allein 8 von Raffael geraubt. Wieder zwei Jahre ſpäter wurde, obwohl von den Franzoſen die Unverletzlichkeit des nationalen Eigentums erklärt worden war, die medicäiſche Venus nach Paris geſchleppt, damit ſie dort, wie ſich Napoleon ausdrückte, dem Apoll vom Belvedere „vermählt“ werden ſollte. So konnte Napoleon im Jahre 1810 in Paris zu Canova, den er gern an ſich und die Hauptſtadt ſeines Reiches für die Dauer gefeſſelt hätte, in Hinblick auf die entführten Kunſtwerke ſagen: „Hier iſt Ihr Zentrum — hier ſind alle Meiſterwerke der alten Kunſt vereint: nur der Herkules Farneſe fehlt und den werden wir auch bald bekommen.“ Es läßt ſich ſchwer beſchreiben, was Italien und im beſondern Rom damals unter der Willkür und der brutalen Beutegier der Franzoſen gelitten hat. Selbſt an den ſilbernen Bruſtbildern, die die Häupter der Apoſtelfürſten in der Lateranskirche umſchloſſen — Karl V. von Frankreich hatte ſie mit Edelſteinen verzieren laſſen — vergriffen ſich die franzöſiſchen Republikaner. Aber nicht nur der päpſtliche Beſitz, ſondern auch die Privatſammlungen wurden Napoleon tributpflichtig. Die Schätze der Villa Borgheſe wurden ſamt und ſonders nach Frankreich gebracht, mit einem gewiſſen Schein des Rechtes, das ſich bald darauf wenigſtens teilweiſe für den Beſitzer als wertlos erwies. Napoleon hatte gehört, daß ſein Verwandter Camillo Borgheſe die Antiken der Villa veräußern wolle. Im September 1807 wurden ſie für das kaiſerliche Muſeum in Paris gegen eine Summe von drei Millionen Franken in barem Geld, eine Beſitzung bei Turin im Werte von vier Millionen und unter Zahlung einer jährlichen Rente von 300000 Franken erworben — die letztere wurde freilich nach Untergang des Kaiſerreiches nicht weiter anerkannt. Schlimmer erging es der Villa Albani. Da der damalige Beſitzer der koſtbaren Sammlung, der Kardinal Giovanni Francesco Albani[42]) Pius VI. zu einer feindſeligen Politik gegen Napoleon beredet hatte, mußte er bei der Beſetzung Roms durch die Franzoſen fliehen, und zur Strafe für ſeine Ratſchläge wurde ſein Eigentum als Beute betrachtet. Auch hier wurde das, was der Mühe zu lohnen ſchien, nach Paris geführt, und man muß den franzöſiſchen Kommiſſionen das gute Zeugnis ausſtellen, daß ſie keinen üblen Geſchmack zeigten. Auf dieſe Weiſe wurden von den 294 geraubten Antiken über ſiebenzig dem Louvre einverleibt. Manches von den entführten Kunſtwerken, was der franzöſiſchen Hauptſtadt nicht für würdig erachtet wurde, wanderte in die Provinz. Als ſie 1815 nach Rom hätten zurückgebracht werden können, was auf Koſten der urſprünglichen Beſitzer geſchehen mußte, hatte der Kardinal kein Geld; er ließ ſein Eigentum in Paris verſteigern (wodurch er gegen dreimalhunderttauſend Franken löſte) und nur das berühmte Antinousrelief nach Rom zurückbringen. Damals erwarb Kronprinz Ludwig von Bayern, der in acht Verſen ein Klagelied auf „Roms Antiken zu Paris im Jahre 1815, vor ihrer Befreyung“ geſungen hatte, für ſeine Glyptothek einige dreißig Albaniſche Antiken, unter ihnen den ehemals in Winckelmanns Beſitz geweſenen Faunskopf und die Copie der Eirene mit dem Plutoskinde des älteren Kephiſodot, die bis in neuere Zeit für die „Leukothea, die den Bacchus in ihren Armen trägt,“ gehalten wurde. Die Zurückgabe der entführten päpſtlichen Kunſtſchätze und Manuſkripte erfolgte bekanntlich auf Grund der Beſtimmungen, die in die Wiener Kongreßakte aufgenommen wurden, wo England zugunſten des Kirchenſtaates eintrat. Es war ein politiſches Meiſterſtück von Canova durch die Friedensverhandlungen für den Papſt zurückzuerhalten, was endgiltig ſchon verloren zu ſein ſchien. Im ganzen gelangten nach Rom 69 Antiken und 10 Gemälde, ſowie 461 Handſchriften zurück; auf etwa 60 Werke, die in Pariſer Kirchen untergebracht oder in die Provinz verteilt worden waren, und eine ganze Reihe antiker Skulpturen mußte man verzichten. Da die päpſtlichen Kaſſen erſchöpft waren, ſah man ſich gezwungen für die Transportkoſten die Engländer um einen Kredit von hunderttauſend Franken (nach andern gar von zehntauſend Pfund Sterling) anzugehen.

So hat Goethe manch koſtbares Werk noch in Rom, ſei es am Orte ſeiner urſprünglichen Beſtimmung, in den Kirchen, ſei es in den

Sammlungen geſehen, was zehn Jahre ſpäter der Stadt für alle Zeit verloren ging. Ein vollſtändig neues Geſicht hat der römiſche Kunſtbeſitz dann im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts auf friedlichem Wege infolge des maſſenhaften Andranges neugefundener Antiken, die wiederum zur Gründung neuer Muſeen und Sammlungen Anlaß gaben, erfahren. Will man ſich alſo ein Bild von dem machen, was der Dichter zu ſeiner Zeit ſehen konnte, ſo muß man von dieſer Summe in Abzug bringen, was im Laufe des folgenden Jahrhunderts Sammeleifer und glückliche Umſtände zu neuen Komplexen vereinigt haben. Im vatikaniſchen Muſeum iſt das in dem langen Korridor an das Belvedere ſich anſchließende Muſeo Chiaramonti eine Schöpfung von Pius' VI. Nachfolger, Pius VII. aus der Familie Chiaramonti; demſelben Papſte wird auch die Erbauung des Braccio nuovo verdankt, deſſen Hauptſtücke, der Apoxyomenos nach Lyſipp 1849, der Auguſtus von Primaporta erſt 1863, gefunden wurden. Von Gregor XVI. wurde das etruskiſche Muſeum 1836 gegründet, das hauptſächlich aus Denkmälern beſteht, die einige Jahre zuvor, 1828, in den Gräberſtädten des weſtlichen Etruriens, namentlich in Vulci, entdeckt wurden; in eben jene Zeit fällt die Entſtehung des ägyptiſchen Muſeums. Ebenfalls eine Schöpfung Gregors XVI. iſt das lateraniſche Muſeum, in dem die Skulpturen Aufſtellung fanden, die im Vatikan nicht untergebracht werden konnten und deshalb in den Magazinen aufbewahrt wurden. Doch kamen auch Neuerwerbungen hinzu, ſo als Hauptſtück der ganzen Sammlung die berühmte, 1838 in Terracina, unter den Trümmern des alten Anxur gefundene Sophoklesſtatue. Zu den erſt im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts entſtandenen Muſeen, die durch zahlreiche glückliche Funde, die bei der Tiberregulierung und bei Anlage von Straßen und ganzen Stadtvierteln ſowie außerhalb Roms gemacht wurden, ſich rapid vermehrt haben, gehören ferner teilweiſe die neue kapitoliniſche Sammlung im Konſervatorenpalaſt und ganz das Muſeum in den Thermen des Diokletian, dem neuerdings die Antiken der Villa Ludoviſi einverleibt worden ſind; von bekannten Privatſammlungen mag das Muſeo Torlonia in Traſtevere, in das zahlreiche Stücke aus der ehemaligen Galleria Giuſtiniani, auch einige aus Villa Albani, ſowie neue Funde gelangten, ihrem Beſtande nach die reichſten Privatſammlungen von Antiken in Rom, ſowie die Villa Borgheſe genannt ſein, deren geſamter Antikenbeſtand hier erſt im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts zuſammen gekommen iſt. Dieſe Aufzählung, die ſich, namentlich wenn man ins Einzelne gehen wollte, nach allen Seiten hin noch ſtark vermehren ließe, mag zur Charakteriſierung der Tatſache, welche Um- und Neugeſtaltung der römiſche Kunſtbeſitz, ſeitdem Goethe ihn kennen gelernt hat, bis auf den heutigen Tag erfahren hat, genügen. In gewiſſem Sinne iſt es für das achtzehnte Jahrhundert, das erſt in ſeinem letzten Drittel eine methodiſche, wiſſenſchaftlich begründete Erforſchung der Antiken durch Winckelmanns geniale Tat kennen lernte, ein Glück geweſen, daß es ſich zunächſt an den bereits vorhandenen und ererbten Kunſtbeſitz halten mußte, ohne in die Lage zu kommen, zahlreiche neue Funde in das neugegründete Gebäude der Wiſſenſchaft einzureihen. Was Rom zu Goethes Zeit an Antiken beſaß, war in Hinblick auf die zeitlichen Verhältniſſe und den Stand der Wiſſenſchaft übergenug. Hat es doch vieler Jahrzehnte noch bedurft, einen großen Teil der Meiſterwerke, die ſeit langen Jahren in jenen Sammlungen aufbewahrt werden, auf Grund geläuterter Stilkritik und Forſchung ihres Ortes in der Geſchichte einzuordnen. Die Empfindung von dem Mangel des richtigen Wiſſens hat auch Goethe gehabt, wenn er (im Januar 1787) ſchreibt: „Was im Anfang einen frohen Genuß gewährte, wenn man es oberflächlich hinnahm, das drängt ſich hernach beſchwerlich auf, wenn man ſieht, daß ohne gründliche Kenntnis doch auch der wahre Genuß ermangelt.“ Dieſe ehrliche Überzeugung aber iſt es geweſen, die ihn am meiſten veranlaßt hat, die ihn umgebende Kunſtwelt mit ſeinen geſunden, zu künſtleriſchem Sehen geſchulten Augen zu durchdringen und mit der Feinfühligkeit ſeiner Natur ſich ſein Bild von der Größe der ewigen Roma und der Bedeutung ihrer ihm auf Schritt und Tritt entgegentretenden Kunſtſchätze zu machen.

Was wir hier in einigen großen Zügen von dem franzöſiſchen Kunſtraub und von dem ſonſtigen Wandel im römiſchen Kunſtbeſitz etwa ſeit der Wende des achtzehnten Jahrhunderts geſagt haben, bildet innerhalb der durch die Jahrhunderte ſich erſtreckenden Geſchichte der Kunſtſammlungen der Stadt nur einen zeitlich engbegrenzten Abſchnitt. Eine urkundliche Geſchichte dieſer Sammlungen beſitzen wir nicht, und es iſt fraglich, ob bei den vielen und großen Schwierigkeiten, überall aktenmäßiges Material und ſonſtige zuverläſſige Quellen zu finden und zu einem einheitlichen Bilde anſchaulich zu verarbeiten, eine ſolche Geſchichte je geſchrieben werden wird. In einzelnen Fällen iſt die Geſchichte dieſes Kunſtbeſitzes ganz ins Dunkle gehüllt oder von der Forſchung nur ſchwach beleuchtet worden, in wenigen anderen wieder beſitzen wir einige tüchtige Arbeiten deutſcher und fremder Gelehrten, die mühſelig die entlegenſten Quellen zu einer geſchichtlichen Darſtellung verarbeitet haben. Karl Juſti hat in ſeiner unvergleichlichen Art zuſammengeſtellt, wie der römiſche Kunſtbeſitz zur Zeit Winckelmanns geſtaltet war und bei dieſer Gelegenheit auch der Sammlungen gedacht, die damals eine größere Anzahl von Antiken in ſich vereinigten. Eine ſolche eingehendere Überſicht war für die Erkenntnis von Winckelmanns Lebenswerk unbedingte Vorausſetzung, da für ihn dieſer Kunſtbeſitz die ganze Welt bedeutete, in der er als Menſch und Gelehrter mit ſeinem Wiſſen, ſeiner Erkenntnis, ſeinen äußeren Lebensbedingungen wurzelte. Bei Goethe iſt das in einem viel beſchränkteren Maße der Fall, und zwar ſchon aus dem äußeren Grunde, weil ſeiner römiſchen Zeit viel engere zeitliche Grenzen gezogen waren. Und doch würden wir dieſe für ihn glückſichſte Zeit ſeines Lebens nicht in ſeinem Sinne verſtehen, würden wir ſeine Begeiſterung und ſeine Daſeinsfreude nicht würdigen, auch die Ideale ſeines ſpäteren Lebens nicht begreifen können, wollten wir uns nicht einen Überblick über die größeren Sammlungen ſeiner Zeit, wenigſtens mit Rückſicht auf ihre Hauptwerke verſchaffen.

Seit Winckelmanns Tode bis zu ſeiner Einkehr in Rom waren bald zwanzig Jahre verſtrichen. In dieſe Zeit fällt das Pontifikat von Clemens XIV. und der größere Teil des von Pius VI. — beide von größter Bedeutung für die Entwicklung der umfangreichſten Antikenſammlung der Stadt und der ganzen Welt, des vatikaniſchen Muſeums, wie wir nach der Unterkunftsſtätte ſeine einzelnen Teile jetzt bezeichnen, des Muſeo Pio-Clementino wie es früher nach den genannten beiden Päpſten, des „Muſeum“ ſchlechthin wie es zu Goethes Zeit genannt wurde[43]. Seine Anfänge gehen in die goldenen Tage der Renaiſſancezeit zurück. Julius II. war es, der den berühmteſten Antiken der Welt „ihrem fürſtlichen Rang entſprechend“ in „dieſem großen Pantheon antiker Skulpturen Gaſtrecht gewährte“. Aus ſeinem Palaſt bei Santi Apoſtoli brachte er den Apoll mit, der ſeitdem, ſeit ſeiner Aufſtellung im Belvedere, ſeinen berühmten Namen erhielt; 1506 kam aus den Ausgrabungen auf dem Boden der Thermen des Titus die Laokoongruppe, wenige Jahre ſpäter der Herkulestorſo, auf dem Campo di Fiori gefunden, hinzu. Jahrhunderte haben dann geſammelt, im Vatikan Schätze zu vereinigen, die das Staunen der Nachwelt hervorrufen. Ein Hauptverdienſt an der großartigen Erweiterung der Sammlungen beſitzt der Kardinal Giovanni Angelo Braſchi, der nachmalige Papſt Pius VI., der ſchon als Finanzminiſter Clemens XIV. dieſem geraten hat, für die mancherlei damals gefundenen oder ſonſtwie erworbenen Antiken ein neues Muſeum zu ſchaffen und für dieſes den Statuenhof des Belvedere zum Ausgangspunkt zu wählen. Im Jahre 1773 konnte dieſes neue Muſeum eröffnet werden. Unter ſeinem Pontifikat, das er zwei Jahre ſpäter antrat, wurden, an den Statuenhof ſich anſchließend, der mit einer achteckigen Säulenhalle zur Aufnahme der wichtigſten Skulpturen verſehen worden war, neue Prachtſäle hinzugewonnen, denn der ſtetig ſich mehrende Zuwachs von Antiken forderte dieſe Ausdehnung der Räume. Nur die wichtigeren, von denen einzelne gerade in jenen Tagen, in denen Goethe in Rom war, erworben wurden, mögen hier genannt ſein. Eine von Pius erſten Erwerbungen bildet ein Zyklus: Apoll als Kitharöde mit den Statuen von ſieben Muſen, die ein Jahr vor Pius' Thronbeſteigung unter den Trümmern einer in der Nähe von Tivoli gelegenen Villa entdeckt wurden; zwei Statuen fehlten leider, ſie wurden aus anderen Funden hinzugefügt und als Muſen ergänzt, obgleich es von Haus aus keine ſolchen waren. Die Sala delle Muſe hat von dieſer Erwerbung ihren Namen erhalten. 1777 kam der vom Palatin ſtammende Apollon Sauroktonos hinzu, die Nachbildung eines Werkes des Praxiteles; in demſelben Jahre wurde bei den Gründungsarbeiten für die neue Sakriſtei von Sankt Peter ein ovaler Sarkophag mit zwei Skeletten gefunden. Das Jahr darauf kam hinter der Conſtantinsbaſilika eine durch die Inſchrift beglaubigte Büſte des Sophokles zum Vorſchein, eine an ſich nicht bedeutende Arbeit, aber wichtig, weil ſie fünfzig Jahre ſpäter die Benennung der berühmten lateraniſchen Sophoklesſtatue ermöglicht hat. Ein bedeutſames Monument zur Geſchichte der lateiniſchen Sprache und römiſchen Kunſt wurde 1780 in dem Grab der Scipionen an der Via Appia entdeckt und in den Vatikan übergeführt: der Porphyrſarkophag des Lucius Cornelius Scipio Barbatus mit ſeiner im ſaturniſchen Versmaß verfaßten Inſchrift. In den achtziger Jahren, jedenfalls noch vor Goethes Ankunft in Rom, wurde bei den Ausgrabungen in Otricoli ein Denkmal gefunden, das im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts weltberühmt wurde: die mit einem Schädel zu einem ganzen Kopfe ergänzte bekannte Zeusmaske in der Rotunde des Vatikans, die man irrtümlicherweiſe bis in die neuere Zeit hinein für eine Nachbildung des Hauptes des phidiaſiſchen Zeus von Olympia gehalten hat. Goethe kaufte ſich bald nach ſeiner Ankunft in Rom einen

Gipsabguß davon; er hat ihn in ſeinem Zimmer, ſeinem Bett gegenüber aufgeſtellt „wohl beleuchtet, damit er ſogleich ſeine Morgenandacht an ihn richten kann“. Einen ſolchen Abguß hat er bekanntlich auch ſpäter in ſeinem Wohnhauſe in Weimar aufgeſtellt. Während des Jahres 1788 gelangte auch ein Werk in den Beſitz des vatikaniſchen Muſeums, das der Dichter für ſich ſelbſt zu erwerben ſtark in Verſuchung kam: die Marmorſtatue einer Tänzerin, ziemlich gut erhalten, nach neuerer Anſicht vielleicht eine Originalarbeit aus dem dritten oder zweiten vorchriſtlichen Jahrhundert, womit übrigens auch ſchon Meyers zeitliche Anſetzung übereinſtimmt. Goethe erzählt, in dem Zeitpunkte, da er in die Heimat habe aufbrechen wollen, ſei von Neapel ein Kunſthändler gekommen, der jene Statue aus dem Hofe des Palazzo Caraffa-Colobrano, wo ſie mit anderen Werken in einer Niſche aufgeſtellt geweſen, mitgebracht habe. Das Werk wurde von dem Händler zum Preiſe von dreihundert Zechinen Heinrich Meyer und durch dieſen ſeinen Freunden zum Kaufe angeboten. „Wir konnten uns kaum von der Betrachtung losreißen; denn ein ſo reines, wohlerhaltenes Altertum in einem leicht zu reſtaurierenden Zuſtande kam uns wohl niemals zu Geſicht.“ Trotzdem wurde es Goethe ſchwer, ſich für den Ankauf zu entſcheiden, weil „zwiſchen einer leidenſchaftlichen Liebesneigung und einem abzuſchließenden Heiratskontrakt noch manche Gedanken ſich einzudrängen pflegen“. Um ſicher zu gehen entſchloß man ſich, das Urteil der Angelika anzurufen. „Allein die umſichtige Frau, mehr aber noch der ökonomiſche Gemahl, lehnten das Geſchäft ab, indem ſie wohl auf Malereien bedeutende Summen verwendeten, ſich aber auf Statuen einzulaſſen keineswegs den Entſchluß faſſen konnten.“ Allerhand Bedenken über die Reſtaurierung der Statue, über die Schwierigkeiten der Ausfuhr und des Transports nach Deutſchland wurden außerdem geltend gemacht, kurz Goethe entſchloß ſich, auf den Ankauf zu verzichten. Der Kunſthändler verkaufte das Werk darauf an das vatikaniſche Muſeum, in dem es bald in reſtauriertem Zuſtande aufgeſtellt wurde.

In dem nämlichen Jahre 1788 wurde der eine in der Sala a croce greca aufgeſtellte Porphyrſarkophag in den Vatikan gebracht; er ſtammte aus Santa Coſtanza an der Via Nomentana, und hatte vermutlich die Gebeine der heiligen Conſtanza, einer Tochter Conſtantins des Großen, geborgen. Auch der zweite daſelbſt aufgeſtellte mächtige Porphyrſarkophag, einſt die Ruheſtätte der heiligen Helena, wurde aus der Vorhalle der Lateranskirche unter Pius VI. nach dem Vatikan gebracht, nachdem er vorher gründlich reſtauriert worden war. Beide Sarkophage haben ebenſoſehr geſchichtliche wie künſtleriſche Bedeutung. Zwei kunſtgeſchichtlich wichtige Statuen gelang es zu Anfang der neunziger Jahre zu erwerben: 1791 wurde in der Villa Adriana die bekannte Marmorkopie von Myrons Diskuswerfer gefunden und von Pius gekauft, die ſichere, wenn auch durch die Hand des Kopiſten gegangene Nachbildung eines Bronzeoriginals aus der Zeit des Phidias. Goethe hat dies Werk ebenſowenig zu Geſicht bekommen wie einen zweiten Diskobolen, der 1792 von Gavin Hamilton unter den Trümmern einer antiken Villa der Via Appia gefunden wurde. Die Statue ſtellt einen ruhig daſtehenden Jüngling dar, der einen ſicheren Stand zum Fortſchleudern des Diskus zu gewinnen ſucht, alſo in einer Situation, die der der myroniſchen Statue vorangeht. Nach Wiederholungen zu ſchließen muß auch dieſes Werk eine berühmte Statue wiedergeben, und man hat verſucht, ſie mit dem Athener Alkamenes, einem Zeitgenoſſen des Phidias, in Verbindung zu bringen. Goethe erwähnt ſie: ſie ſei mit ſeiner oben erwähnten „Tänzerin“ „in einem kleinen angebauten, aber mit dem Muſeum in Verbindung ſtehenden Kabinett, wo im Fußboden die wunderſchönen Moſaiken von Masken und Laubgewinden eingeſetzt ſind“ — gemeint iſt das an die Sala dei Buſti anſtoßende Gabinetto delle Maschere — aufgeſtellt. Die „Tänzerin“ befindet ſich heutigen Tages noch dort, der Diskobol iſt aber mit ſeinem myroniſchen Bruder in die Sala della Biga überführt worden. Goethes Worte können ſich natürlich nicht auf Autopſie, ſondern nur auf Mitteilung von einem anderen ſtützen.

Es würde zuweit führen, alle auch nur wichtigeren Erwerbungen des vatikaniſchen Muſeums unter der Regierung Pius VI. hier zu erwähnen. Genannt werden dürfen vielleicht noch die beiden Porträtſtatuen des Poſeidippus und des ſog. Menander, die vom Kunſthändler Jenkins gekauft wurden, die inſchriftlich bezeichnete Herme des Perikles, die aus Tivoli ſtammt, eine Kopie nach dem Original des Atheners Kreſilas aus der Zeit des Dargeſtellten. Aus der Nähe von Civitavecchia ſtammend kam eine weibliche Herme hinzu, die nach der Inſchrift die Gattin des Perikles, Aſpaſia, darſtellt. Auch der Kopf des Epikur und die Koloſſalſtatue der Juno Sospita (jetzt in der Rotunde aufgeſtellt), die vordem im Palazzo Paganica ſtand, wurden damals erworben. Von Geſchenken kam ſchließlich die Statue eines Mädchens hinzu, wahrſcheinlich einer Nymphe, die fälſchlich als Muſe ergänzt wurde, eine weitere Gewandſtatue, die urſprünglich zu einer Fortuna ergänzt, dann zu einer Urania gemacht wurde, beides Schenkungen des Fürſten Lancelotti. Vom Kardinal Caſali wurde Pius der ſchöne aus der Vigna Caſali vor Porta San Sebaſtiano ſtammende Niobidenſarkophag geſchenkt.

Die Aufſtellung der Kunſtwerke hat mannigfach gewechſelt, namentlich ſpäter, als unter der Regierung der nächſten Päpſte die Räume des Muſeums eine bedeutende Erweiterung erfuhren. Auch der franzöſiſche Kunſtraub iſt an dem Muſeum nicht ohne Spuren vorübergegangen. Mancherlei, was nach Paris entführt worden war, iſt nicht zurückgegeben worden, u. a. auch die Statue des Tiber, die urſprünglich einmal im Belvedere geſtanden hatte. Einzelne der geraubten Stücke ſind heutigen Tages noch durch Gipsabgüſſe erſetzt. In jenen Jahren, die für den römiſchen Kunſtbeſitz ſo verderblich geworden ſind, wurden in einem der Eckkabinette des Belvedere Canovas Perſeus und ſeine beiden Fauſtkämpfer aufgeſtellt, gleichſam ein Erſatz für die verloren gegangenen Schätze, durch den freilich der ſich aufdrängende Vergleich zwiſchen alter und neuer Kunſt nicht zugunſten des modernen Meiſters entſchieden wurde. Über die ungünſtige Beleuchtung hört man bei einzelnen Skulpturen klagen, und dieſe Tatſache iſt es u. a., die Goethe der Fackelbeleuchtung das Wort reden läßt. Es muß einen berauſchenden Eindruck gemacht haben, wenn man dieſe berühmte Welt antiker Skulpturen beim Scheine der Wachsfackel betreten und jedes einzelne Stück bei Dunkelheit in der magiſchen Beleuchtung einer flackernden Kerze als ein Werk für ſich und in allen Einzelheiten ſeiner Erſcheinung bewundern konnte. „Ehegeſtern gab uns die Herzogin eine Beleuchtung des Muſeums im Vatikan mit der Fackel, welches Feſt ich mir noch einmal vor meinem Abzuge, aber einſamer wünſchte; es iſt ein großer Anblick“, ſo ſchreibt Herder an den Herzog in die Heimat (28. Okt. 1788). Für Goethe, der zu dieſer Beleuchtungsfrage einen in ſeinen Papieren vorgefundenen Aufſatz Meyers mitteilt, iſt es indeſſen weniger der magiſche Effekt, als eine lediglich praktiſch-künſtleriſche Rückſicht, die ihm die Fackelbeleuchtung empfehlenswert erſcheinen läßt. Nicht nur, daß auf dieſe Art der Beleuchtung die Licht- und Schattenwirkung der Skulpturen richtiger werde, vor allem, ſo betont er, erhalten ungünſtig aufgeſtellte Stücke das ihnen gebührende Recht. „So konnte man z. B. den Laokoon in der Niſche, wo er ſtand, nur bei Fackellicht recht ſehen, weil kein unmittelbares Licht auf ihn fiel, ſondern bloß ein Wiederſchein aus dem kleinen, runden, mit einer Säulenhalle umgebenen Hof des Belvedere; daſſelbe war der Fall mit dem Apollo und dem ſogenannten Antinous. Noch nötiger war Fackelbeleuchtung, um den Nil wie auch den Meleager zu ſehen und ihre Verdienſte ſchätzen zu können. Keiner andern Antike iſt Fackelbeleuchtung ſo vorteilhaft als dem ſogenannten Phocion, weil man nur dann, nicht aber bei gewöhnlichem Licht, indem er ungünſtig aufgeſtellt iſt, die wunderſam zart durch das einfache Gewand durchſcheinenden Teile des Körpers wahrnehmen kann. Schön nimmt ſich auch der vortreffliche Sturz eines ſitzenden Bacchus aus, ebenſo der obere Teil einer Bacchusſtatue (ein jugendlicher Dionyſos, an dem ſich ſchon Raffael Mengs begeiſtert hatte, jetzt in der Sala della Biga) mit ſchönem Kopf und die Halbfigur eines Triton (den man früher mit Skopas in Verbindung brachte, in der Galleria delle Statue), vor allem aber das Wunder der Kunſt, der nie genug zu preiſende berühmte Torſo.“ Im Jahre 1803 wurden die Ecken des Hofes des Belvedere in geſchloſſene Gemächer umgewandelt, nicht zum Vorteil der ganzen Anlage. Der Nil war ſchon vorher vom Belvedere in die Sala degli Animali gebracht worden, ſpäter gelangte er in den Braccio nuovo, wo er an ausgezeichneter Stelle jetzt noch ſteht. Auch andere Skulpturen waren, und zwar ſchon unter Pius VI., aus dem Belvedere entfernt worden. So eines der Hauptſtücke der Sammlung, die ſchon unter Julius II. als Schmuck eines Brunnens im Garten des Belvedere aufgeſtellte Statue der ſchlafenden Ariadne, die man zu Goethes Zeit noch für eine Kleopatra hielt; ſie wurde in die Galleria delle Statue an die eine Schmalwand, dem Zeus Verospi gegenüber, verſetzt. Auch der Torſo war urſprünglich in der Säulenhalle des Hofes untergebracht worden. Trotz aller Veränderungen iſt aber das Belvedere mit ſeinen angrenzenden Räumen und mit ſeiner vornehmen Auswahl aus den Notabilitäten der antiken Plaſtik auch heute noch eine der weihevollſten Kunſtſtätten der ganzen Welt. Wer empfände nicht gerade hier angeſichts der Schätze, die einen Leſſing, Goethe und Herder mit ihrem Geiſt erfüllt, mit ihrer ewigen Schönheit zu neuem Schaffen begeiſtert haben, auch von uns Nachgeborenen, die jahraus jahrein dieſe kunſtgeweihten Hallen durchwandern, die Bedeutung der Goetheſchen Worte: „Ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt von dem Tage, da ich Rom betrat“.

Nach dem Vatikaniſchen Muſeum befindet ſich die bedeutendſte Antikenſammlung auf dem Capitol und zwar in den beiden, die Piazza del Campidoglio begrenzenden Seitenpaläſten: in dem links aus der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts ſtammenden Capitoliniſchen Muſeum und in dem rechts nach Michelangelos Plänen umgebauten Conſervatorenpalaſt. Die Sammlung des capitoliniſchen Muſeums bietet dem Fremden, der von der Fülle der Kunſtſchätze nicht erdrückt werden will, dem vatikaniſchen Muſeum gegenüber den größeren Vorteil einer mehr in ſich geſchloſſenen Sammlung, ſo daß vor fünfzig Jahren Emil Braun ſich über ihre kunſterzieheriſche Bedeutung dahin äußern konnte: wenn es ſich darum handle die Eindrücke zu regeln und durch eine zweckmäßige Verteilung derſelben eine Methode einzuleiten, die raſch und ſicher zum Ziele führen ſolle, ſo müſſe man einem Jeden, dem es um Belehrung und dauernden Genuß zu tun ſei, raten, mit den capitoliniſchen Kunſtwerken zu beginnen, teils weil ſie überſichtlicher ſeien, teils weil ſich unter ihnen auch ſolche befänden, die das Fortſchreiten vom Leichteren zum Schwerverſtändlichen geſtatteten. Capitoliniſche Antiken exiſtierten ſchon im ausgehenden Mittelalter. Sixtus IV. (1471—1484) ließ antike Statuen von Bronze auf dem Capitol und zwar im Conſervatorenpalaſt aufſtellen; unter ihnen befand ſich der berühmte Dornauszieher und die Wölfin, die bis dahin beim Lateran geſtanden hatte. Büſten von Kaiſern, Statuen aus Bronze (der Herkules vom Forum Boarium) und Stein, ſowie zahlreiche Fragmente kamen hinzu. 1536 wurde die Reiterſtatue Marc Aurels, die bis dahin vor dem Lateran geſtanden hatte, auf dem Capitolsplatze aufgeſtellt. Die eigentliche Gründung des capitoliniſchen Muſeums erfolgte unter Innocenz X. Pamfilj (1644—1655). Dieſe Sammlung war ſtädtiſch. Unter Clemens XII. Corſini (1730—1740) kam aber ein päpſtliches Muſeum auf dem Capitol hinzu, deſſen Stamm die wertvolle Sammlung von Antiken und Inſchriften bildete, die der damals gerade ſehr geldbedürftige Kardinal Aleſſandro Albani für 66000 Scudi an den Papſt verkaufte. Unter der Leitung von Aleſſandro Capponi, der aus dem Conſervatorenpalaſt eine Anzahl von Antiken in das neue Muſeum verſetzte, wurde dieſes 1734 eröffnet: es war die erſte öffentliche Sammlung Roms. Ihre Glanzzeit aber fällt unter die Regierung Benedicts XIV., des kunſtſinnigen Proſpero Lambertini (1748—1758), der zahlreiche bereits vorhandene Antiken, u. a. aus der Villa d'Eſte bei Tivoli, ſowie neue Funde erwarb, an denen er perſönlich den lebhafteſten Anteil nahm. So kaufte er 1742 die im ſechzehnten Jahrhundert hinter der Kirche San Cosma und Damiano gefundenen Fragmente des capitoliniſchen Stadtplanes, der bis dahin unbeachtet in den Kellern des Palazzo Farneſe gelegen hätte; ferner, um nur einige Werke zu nennen, die bekannte Marmorgruppe von Amor und Pſyche, die auf dem Aventin gefunden worden war, die berühmte Statue der capitoliniſchen Venus, die wahrſcheinlich im ſiebzehnten Jahrhundert in der Nähe der Kirche San Vitale zum Vorſchein kam, weiter den Flöte blaſenden Satyr, die gequälte Pſyche, die verwundete Amazone, vermutlich nach einem Werke des Phidias oder Kreſilas oder eines ſonſtigen Meiſters des fünften Jahrhunderts, die Statue des Harpokrates, den Knaben mit der Gans, den Satyr aus Roſſo antico. Unter Clemens XIII. kamen u. a. das bekannte Taubenmoſaik aus der Villa Adriana, die 1683 bereits gefundene Tabula iliaca und die beiden Kentauren des Ariſteas und Papias aus bigio morato hinzu. Pius VI. war, wie wir ſahen, hauptſächlich auf die Vergrößerung ſeines vatikaniſchen Muſeums bedacht; doch iſt unter ſeinem Nachfolger Pius VII. eine Reihe von Neuerwerbungen geglückt, denen weitere im neunzehnten Jahrhundert gefolgt ſind. Die neue capitoliniſche Sammlung im Conſervatorenpalaſt, in die auch die zum alten Kunſtbeſtand gehörigen, im Conſervatorenpalaſt ſchon ſeit Sixtus IV. untergebrachten Bildwerke eingefügt worden ſind, iſt eine Schöpfung des neunzehnten Jahrhunderts, die hauptſächlich durch die bei Straßenanlagen gefundenen Antiken, die in ſtädtiſchen Beſitz übergingen, bereichert wurde.

Auch bei der Beſichtigung des capitoliniſchen Muſeums reden Meyer und Goethe der Fackelbeleuchtung das Wort. Der ſog. Pyrrhus auf der Treppe und andere Statuen erhielten gar kein oder nur ſchwaches Licht; die berühmte Venus, „die ſchönſte Statue dieſer Art in Rom“, erſcheine bei Tageslicht nicht zu ihrem Vorteil, da ſie in einem Eckzimmer aufgeſtellt ſei; daſſelbe gelte von „der ſogenannten ſchön bekleideten Juno“ (gemeint iſt wahrſcheinlich die im Hauptſaal ſtehende, 1750 auf dem Aventin gefundene Statue, die im Typus einer mit dem Namen des Alkamenes in Verbindung gebrachten Koloſſalſtatue in der Rotunde des Vatikans entſpricht); auch der berühmte Ariadnekopf (jetzt in der Stanza del Fauno, ehemals im „Miscellaneenzimmer“) und andere Stücke könnten nur bei Fackelbeleuchtung genoſſen werden. Ramdohr beſpricht die Sammlung ausführlich und bemerkt, Volkmanns Beſchreibung wimmele von Fehlern. Die Antiken des capitoliniſchen Muſeums wurden in einem für die Geſchichte der archäologiſchen Wiſſenſchaft bedeutſamen Werke, das in vier Foliobänden in den Jahren 1741—1783 unter Leitung von Giovanni Bottari erſchien, der von Foggini unterſtützt wurde, veröffentlicht.

Von den großen römiſchen Privatſammlungen antiker Bildwerke, die ſich, wenn auch nur dem Namen nach, durch das neunzehnte Jahrhundert hindurch bis auf die Gegenwart erhalten haben, vermag nur die Villa Albani noch annähernd ein Bild von ihrer Glanzzeit im achtzehnten Jahrhundert zu bieten. Zwar haben nach den verſchiedenſten Richtungen hin Zeit und Schickſalsſchläge auch ihren Nimbus verdunkelt — hat ihr doch der franzöſiſche Kunſtraub die beſten Antiken gekoſtet. Indeſſen, wenn man davon abſieht, daß der wunderbare Blick, den man ehemals von Kaſino und Garten aus nach den den Horizont begrenzenden Sabinerbergen genoß, durch proſaiſche Mietskaſernen für alle Zeit verbaut worden iſt, ſo bietet die Villa in ihrer Anlage und in der inneren Einrichtung der einzelnen Gebäude wenigſtens in der Hauptſache noch das Bild des vornehmen Fürſtenſitzes dar, den ſich der kunſtſinnige Kardinal Aleſſandro zu Winckelmanns Zeit hatte erbauen laſſen. Es gibt in Italien, ja auf der Welt, kaum eine zweite Sammlung, die ſchon von Haus aus mit einer ſolchen Luſt und Liebe für vornehme Prachtentfaltung, mit gediegenem Verſtändnis für das künſtleriſch Wirkungsvolle, mit einem in hundert feinen Nuancen ſich äußernden raffinierten Geſchmack in der Aufſtellung der Kunſtwerke, in deren Anordnung im Raume und in der wechſelſeitigen Wirkung und Beziehung zueinander, angelegt und eingerichtet worden wäre. Sie kann als Muſter für alle Kunſtſammlungen derart gelten, und man würde ſie wohl auch in einem höheren Grade in dieſem ſchönen Sinne betrachten, wenn nicht für gewöhnlich äußere Schwierigkeiten die Nachahmung dieſer hohen Nobleſſe und dieſes feinſinnig empfundenen und ebenſo fein betätigten Luxus unmöglich machten. Und zu alledem kommt noch der ſtolze Ruhmestitel, der ihren Namen mit Winckelmann und ſeiner Wiſſenſchaft, wie in Rom keine zweite Stätte antiker Kunſtdenkmäler, aufs innigſte verbindet. Schon um deswillen verdiente ſie eine eingehende Geſchichte ihrer Entſtehung und eine Darlegung der Grundſätze, die ihre künſtleriſche Einrichtung bedingt haben. Für dieſe Geſchichte ſtehen uns bisher beinahe ausſchließlich gedruckte Quellen zur Verfügung: im weſentlichen die Aufzeichnungen Winckelmanns in ſeinen Werken und Briefen, daneben weniges Dokumentariſches, was Juſti veröffentlicht hat.[44])

„Der Herr Cardinal Albani bauet jetzt eine Villa, ein Wunder der Kunſt in aller Menſchen Augen. O könnten Sie ſie ſehen, oder ich ſie beſchreiben. Er iſt der größte Antiquarius in der Welt, und bringet ans Licht, was in der Finſternis begraben gelegen hat und bezahlet es königlich" — ſolche und viele ähnliche enthuſiaſtiſche Äußerungen Winckelmanns mögen zeigen, mit welcher Teilnahme er damals die Entſtehung und Vollendung der Villa vor Porta Salaria begleitet hat. Das von Winckelmann geplante eingehende Verzeichnis ihrer Kunſtſchätze, von denen die Zeichnungen für die Kupferplatten bereits angefertigt waren, iſt bekanntlich nicht zuſtande gekommen. Was er über ſie zu ſagen hatte, iſt in die Kunſtgeſchichte des Altertums und in die Monumenti inediti, die vorzugsweiſe die Villa Albani berückſichtigen, hinübergefloſſen, außerdem beſitzen wir in Form eines Sendſchreibens an Muzel-Stoſch in London eine Klaſſifikation ihrer Hauptwerke. Der Baumeiſter der weitverzweigten Anlagen, die aus dem Kaſino, dem Bigliard- und dem Kaffeehaus nebſt anderen Nebenbauten beſteht, die mit vornehmer fürſtlicher Pracht, aber immer mit Rückſicht auf eine maleriſch-künſtleriſche Wirkung eingerichtet wurden, war Carlo Marchionne, der nachmals die neue Sakriſtei von Sankt Peter für Pius VI. erbaute; die Gartenanlage rührt von Antonio Nolli her. Die Galleria Grande des erſten Stockwerkes im Kaſino ſchmückt als Deckengemälde Anton Raffael Mengs' bekanntes großes Fresko „Apoll und die Muſen": dieſer Raum „übertrifft alles was ſchön iſt in der Welt, nach meinem Urteile", ſo äußert ſich Winckelmann im November 1762. Im Oktober zuvor wäre die Villa nach einer anderen brieflichen Mitteilung von ihm eingeweiht worden, was indes auf einem Irrtum beruht, da die offizielle Einweihung in Gegenwart des Papſtes erſt im Juni 1763 ſtattfand. Die erſte Beſchreibung der Villa erſchien von Stefano Morcelli im Jahre 1785; Fea und Viſconti haben ſie ergänzt in ihren Ausgaben, von denen die letzte (dritte) aus dem Jahre 1869 ſtammt. Trotz des franzöſiſchen Kunſtraubes, durch den 294 antike Skulpturen nach Paris entführt worden ſein ſollen, verzeichnet der Katalog jetzt noch gegen 1050 Antiken und 73 Gemälde von Meiſtern der Renaiſſance, meiſt der ſpäteren römiſchen und bologneſiſchen Schule, auch einigen Niederländern. Das von Winckelmann gerühmte Kabinett von Handzeichnungen und Kupferſtichen, das einer Sammlung des Commendatore Caſſiano del Pozzo aus dem ſiebzehnten Jahrhundert entſtammte und u. a. einen großen Band von Zeichnungen Nicolas Pouſſins und zwölf Bände von Domenichino enthielt, war, da Cardinal Aleſſandro leider ſehr oft in Geldverlegenheit kam, weil ſeine Sammelleidenſchaft keine Grenzen kannte, bereits im Jahre 1763 für den Preis von 14000 Scudi in den Beſitz des Königs von England übergegangen und befindet ſich jetzt in Windſor Caſtle.

Nach einer Äußerung Goethes aus der Zeit ſeines zweiten römiſchen Aufenthaltes, vom 15. März 1788, ſcheint es, als ob er erſt damals, alſo kurz vor ſeiner Abreiſe die Villa Albani zum erſten Male beſucht habe. „Ich fahre fort, ſo ſchreibt er, überall herumzugehen und vernachläſſigte Gegenſtände zu betrachten ... Dann ging ich in die Villa Albani und ſah mich nur im allgemeinen darin um“. Ein ſo ſpäter Beſuch der berühmten Villa und ihrer Sammlungen wäre ſehr auffallend und für damals, wo die Villa zugänglich war und nicht wie heutzutage vor dem profanen Kunſtfreunde verſchloſſen bleibt oder nur gelegentlich und auf Grund beſonderer Empfehlung zu ſehen iſt, gar nicht zu erklären. Goethe muß bei der ſpäteren Redaktion des Buches wohl eine Änderung vorgenommen haben, denn die „Villa Albani“, alſo deren Beſuch, iſt in dem Diarium vom Jahre 1786 am 8. November mit dem Zuſatz vermerkt: „zum 1. Mal Trinkgelder für Diener Angelicas und Reiffenſteins“. Goethe iſt demnach bald nach ſeiner Ankunft in Rom in Geſellſchaft dieſer beiden in der Villa geweſen. Über Einzelheiten verbreitet er ſich aber nicht. Auch Volkmann iſt angeſichts der zahlreichen Antiken, die in den einzelnen Gebäuden und im Freien zweckentſprechende Aufſtellung gefunden hatten, und in Hinblick auf die kunſtgeſchichtliche Würdigung, die dieſe Antiken durch Winckelmann gefunden hatten, merkwürdig einſilbig, wogegen Ramdohr auf fünfzig ganzen Seiten in dankenswerter Weiſe über die Sammlung berichtet, wobei er ſich freilich ſehr reichlich über allgemeine künſtleriſche Grundſätze verbreitet. Hier in der Villa ſtand auch die berühmte Statue der Pallas, der kriegeriſchen Göttin mit dem Löwenfell als Helm, die nach Winckelmann neben der Niobe und ihren Töchtern in der Villa Medici (ſeit 1775 in Florenz) zu den „einzigen Werken in Rom aus der Zeit des hohen Stils“, d. h. aus der Zeit des Phidias, gehörte. Goethe ſpielt gelegentlich auf dieſe, was die Pallasſtatue betrifft, richtig empfundene Kennzeichnung des hohen Stils bei Winckelmann an; er möchte den beiden genannten Werken noch die Minerva Giuſtiniani hinzugefügt wiſſen. Die Statue der Villa Albani dürfte deshalb ſein ganz beſonderes Intereſſe erregt haben.

Die Schickſale der Villa Ludoviſi und ihrer herrlichen Parkanlagen mit den hohen Zypreſſen, Lorbeern, Pinien und immergrünen Eichen, — für den Fremdling, der abſeits vom lärmenden Getriebe der Stadt in traulicher Stille der Natur einmal innerer Beſchauung leben und die Poeſie von Altertum und Gegenwart in vollen Zügen genießen wollte, einer der ſchönſten Punkte in ganz Rom — ſind erſt gegen das Ende des neunzehnten Jahrhunderts beſiegelt worden. Der Garten der Villa, das nämliche Areal, das im Altertum die prächtigen Gärten des Geſchichtsſchreibers Salluſt einnahmen, iſt ein Opfer der Stadterweiterung und der Bauſpekulation geworden; die eigentliche Villa, das unſcheinbare Kaſino, das früher mit Antiken im Erdgeſchoß und in den Kellerräumen überfüllt war, weiſt als einzige Kunſtwerke nur die Aurora und die Fama des Guercino und einige landſchaftliche Fresken des Domenichino noch auf. Die Antikenſammlung, die neuerdings durch die auf dem Boden der Villa gefundenen Reſte des vom Berge Eryx auf Sizilien nach Rom verſetzten Tempelbildes der Aphrodite vermehrt werden konnte, iſt zu Anfang der neunziger Jahre als „Muſeo Boncompagni" in dem Palazzo Piombino untergebracht und 1901, nachdem ſie vom italieniſchen Staate für die geringfügige Summe von 1400000 Lire angekauft worden iſt, aus dieſem Palazzo nach dem Thermenmuſeum überführt worden. In dem langweiligen, proſaiſchen Häuſerviertel, dem eine der poeſievollſten Stätten der ewigen Stadt hat weichen müſſen, erinnert außer dem vollſtändig verbauten und noch unſcheinbarer als früher gewordenen Caſino nichts mehr an Goethes Zeit, doch iſt die Sammlung ſelbſt in dem Umfange erhalten, wie ſie der Dichter kennen gelernt hat. Ihr Begründer iſt der Kardinal Ludovico Ludoviſi (geſt. 1632), der Neffe des Papſtes Gregor XV. (Aleſſandro Ludoviſi), der das Areal im Jahre 1622 erwarb und die Errichtung der geplanten Neubauten dem Domenichino übertrug, der damals als Architekt im Dienſte des Papſtes ſtand. Die Kunſtwerke ſtammen nach dem fleißigen, raiſonnierenden Katalog von Theodor Schreiber aus der Villa Orſini, der Villa Altemps in Frascati, aus dem Hauſe Ceſarini und aus der Villa des Kardinals Ceſi; auch Schenkungen für erwieſene Dienſte erhielt der Kardinal, ſo Berninis Koloſſalgruppe „der Raub der Proſerpina" vom Kardinal Scipione Borgheſe; möglicherweiſe hat auch wie neuerdings ſo ſchon früher der Boden der Villa Antiken geſpendet, auch Einzelankäufe haben ſtattgefunden. In ſpäterer Zeit hat ſich leider der Beſtand an Kunſtwerken vermindert. Schon im ſiebzehnten Jahrhundert fanden Verkäufe ſtatt: ſo erwarb der Großherzog Ferdinand II. von Toskana dreizehn Köpfe und den Hermaphroditen (jetzt in den Uffizien in Florenz); die berühmte Gruppe von San Ildefonſo (jetzt in Madrid) kam in den Beſitz der Königin Chriſtine, der ſterbende Fechter des kapitoliniſchen Muſeums in den des Fürſten Odescalchi[45].

Die zahlreichen Antiken waren großenteils als Schmuck der weitläufigen von dem bekannten franzöſiſchen Gartenkünſtler le Notre entworfenen Gartenanlagen verwendet, die wertvollſten Stücke hatte man in den unteren Sälen des Caſino untergebracht. Die Aufſtellung hat im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts zweimal gewechſelt; zunächſt bei der Umänderung der Parkanlagen, wo Canova die neue Anordnung geleitet haben ſoll, dann im Jahre 1840, wo der größte Teil der alten Gartenanlagen nach engliſchem Geſchmack umgeändert und die meiſten Antiken, die im Freien ſtanden, in die Magazine verwieſen wurden. Der Zutritt zu der Villa war bis in die letzte Zeit nicht leicht und nur umſtändlich zu erreichen. Es ſoll ſogar eine teſtamentariſche Beſtimmung beſtanden haben, wonach nur dem Papſt, den Kardinälen und römiſchen Damen der Beſuch geſtattet, Fremden dagegen verboten ſein ſolle. Auffallend genug iſt es jedenfalls, daß Philipp Moritz, der in den römiſchen Antikenſammlungen zu Hauſe war, in ſeinem dreibändigen Werke weder die Schätze der Villa Ludoviſi noch die der Villa Albani auch nur mit einem Worte erwähnt. Goethe hat die Villa Ludoviſi an Winckelmanns Geburtstag, am 9. Dezember 1786, zum erſten Male betreten. Seine Hauptteilnahme beanſpruchte natürlich der berühmte Koloſſalkopf der Juno, der bis in jene Zeit am „Eingang" der Villa ſtand, und zwar, wie man aus der Stelle, an der ihn Volkmann beſchreibt, ſchließen darf, damals noch im Freien, während ihn Ramdohr, demnach alſo wohl auch Goethe, „in einem dritten Caſino dieſes Gartens" geſehen hat. Goethe verſchaffte ſich baldigſt einen Abguß davon, den er, wie wir auch auf einer Tiſchbeinſchen Federzeichnung ſehen, in ſeinem Zimmer neben andern Gipſen aufſtellte. Als er von Rom fortging, machte er ihn Angelika Kauffmann zum Geſchenk; in ſpäteren Jahren erhielt er einen neuen, der jetzt das Wohnhaus in Weimar ſchmückt. Der Kopf „war ſeine erſte Liebſchaft in Rom. Keine Worte geben eine Ahnung davon. Es iſt wie ein Geſang Homers". Und ein andermal äußert er ſich: „Den erſten Platz bei uns behauptet Juno Ludoviſi, um deſto höher geſchätzt und verehrt, als man das Original nur ſelten, nur zufällig zu ſehen bekam und man es für ein Glück achten mußte, ſie immerwährend vor Augen zu haben; denn keiner unſerer Zeitgenoſſen, der zum erſten Male vor ſie hintritt, darf behaupten, dieſem Anblick gewachſen zu ſein". Die weiteren Hauptſtücke der Sammlung, die Statue eines ſitzenden Mars, die Gruppe des Menelaus (von Volkmann noch als „Papirius mit der Mutter" gedeutet, während Ramdohr mehr zu Winckelmanns Erklärung als „Elektra und

Oreſt“ hinneigt), die Gruppe des Galliers mit ſeinem Weibe (bei Volkmann „Pätus und Arria“, nach Ramdohr iſt dieſer Name „offenbar falſch“, auf eine neue Erklärung läßt er ſich aber nicht ein, da, ſo fügt er merkwürdigerweiſe hinzu, „die Gruppe offenbar zuſammengeſetzt und reſtauriert iſt“, was er zu beweiſen ſucht), die koloſſale Pallasſtatue u. a. werden von Goethe nicht erwähnt. Die letztere allerdings will Ramdohr nicht gefunden haben, obwohl ſie ſchon von Winckelmann erwähnt wird.

Von der Antikenſammlung der Villa Borgheſe, wie ſie Goethe geſehen hat, iſt nur noch als Zeuge aus vergangener Zeit das ſchöne Caſino vorhanden, das neuerdings die koſtbarſte römiſche Privatgallerie in ſeine Räume aufgenommen hat. Von der von Napoleon nach Paris entführten, nach glaubwürdigen Angaben 255 Nummern umfaſſenden Skulpturenſammlung, deren Schätze zum Teil ſeit Jahrhunderten im Beſitz der Familie Borgheſe geweſen waren, iſt von namhaften Werken nur Berninis bekannte Marmorgruppe „Apollo und Daphne“ zurückgegeben worden. Im neunzehnten Jahrhundert hat man die verödeten Räume wieder mit neuen Antiken gefüllt, indem man die in den Gartenanlagen verſtreut aufgeſtellten Stücke in die Villa brachte, aber auch durch Kauf, indem man namentlich um die bei Monte Calvi in der Sabina ausgegrabenen Bildwerke die Sammlung bereicherte.

Die Villa Borgheſe, auch Villa ſuburbana genannt, weil ſie vor dem Tore, Villa Pinciana, weil ſie am Fuße des Pincio, an der Porta Pinciana liegt, iſt mit der Geſchichte des modernen Rom wie kaum eine andere Beſitzung eng verwachſen. Über ſie hat ſich eine ganze große Litteratur gebildet, die bis in den Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts zurückgeht; große und kleine Kupferwerke ſchildern die Koſtbarkeiten der Sammlung, die Städteführer wiſſen nicht genug ihr Lob zu preiſen, Dichter haben ſie in tauſenden von Hexametern beſungen.

Miranda hic Pario videas e marmore signa,
Hic aedes, quales aetas non vidit avorum!

ſo ſang Andreas Brigentius aus Padua 1716 in einer poetiſchen, mit Kupfern geſchmückten Beſchreibung der Villa, ihrer Anlagen und Kunſtſchätze in weit über dreitauſend Hexametern, in der jedes einzelne Werk auch ſeinem Standort nach beſchrieben wird. Ihren Hauptglanz verdankt die Familie Borgheſe Papſt Paul V., Camillo Borgheſe, der 1605 zur Regierung kam. Den bekannten Palazzo Borgheſe beſaß er ſchon als Kardinal, die Villa hingegen, das in dem hinteren Teile des Parkes gelegene Gartengebäude, iſt die Schöpfung ſeines Günſtlings, des Kardinals Scipione Borgheſe (1576—1633), der von Haus aus den ſtolzen Namen der Familie gar nicht führte, denn er war ein Caffarelli, der Sohn einer Schweſter des Papſtes. Als er neunundzwanzig Jahre alt war adoptierte ihn der Papſt, um ihn gleichzeitig auch zum Kardinal zu ernennen. Die Villa ließ er von Giovanni Veſanzio errichten und an den Faſſaden mit zahlreichen antiken Reliefs ſchmücken, ein Dekorationsverfahren, das wir auch bei der Villa Medici und der Villa Doria Pamfilj beobachten können, das in ſeiner Überladung mit plaſtiſchen Details durchaus dem Geſchmack der Zeit huldigte, ſpäter aber als ſtilwidrig empfunden wurde. „Es ſcheint, man habe nur viel dabey anbringen wollen, ohne ſich darum zu bekümmern, ob der Geſchmack darunter leide. Die meiſten Basreliefs hat man von alten Grabmalen genommen und zu dem Ende von einander geſägt“, ſo ſchreibt Volkmann. Dabei iſt der Bau aber doch nach demſelben Gewährsmann „die größte und ſchönſte Villa unter allen in und außer Rom, und zugleich eines der merkwürdigſten Stücke in Italien, für einen Liebhaber der Kunſt. Sie enthält ſo viel Schönheiten, daß man ſolche nicht zu oft beſuchen kann“. Kardinal Scipione war einer der erſten Gönner von Lorenzo Bernini, der für den kunſtſinnigen Kirchenfürſten zwiſchen ſeinem fünfzehnten und achtzehnten Lebensjahre die drei Marmorgruppen des Äneas und Anchiſes, des Apoll und der Daphne (dieſe in der Villa Borgheſe), und des Raubes der Proſerpina (in Villa Ludoviſi), ſowie die Statue des ſchleudernden David (in Villa Borgheſe) arbeitete. Die Antiken ſtammten wohl zumeiſt aus Borgheſiſchem Beſitz. Zu den Hauptſtücken, die ſamt und ſonders nach Paris überführt wurden, gehörte die berühmte Statue des Fechters, die zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts auf dem Boden des alten Antium gefunden wurde, die ebenſo berühmte Statue des Mars Borgheſe, der ein jedenfalls im Altertum bekanntes Original aus der Zeit und Umgebung des Polyklet zugrunde liegt, der von Bernini ergänzte Hermaphrodit, der im ſechzehnten Jahrhundert in Rom gefundene Silen mit dem Dionyſosknaben, „der im Bade ſtehende Seneca“ (Statue eines Fiſchers aus helleniſtiſcher Zeit), der Centaur mit Eros u. a. Ramdohrs Beſchreibung erweiſt ſich in ihren kritiſchen Bemerkungen auch hier weſentlich der von Volkmann überlegen; die letztere ſoll überdies „durch die neueren Einrichtungen, die mit dieſer Villa vorgenommen worden ſind, beinahe unbrauchbar geworden“ ſein, doch war die Umſtellung der Kunſtwerke auch während

Ramdohrs Aufenthalt noch nicht beendet. Die unter dem Namen Muſeum Gabinium bekannt gewordene Sammlung von Antiken, die der engliſche Maler Hamilton auf dem Boden der Stadt Gabii gefunden und Fürſt Marcantonio Borgheſe, der als Grundherr des Bodens Anſpruch auf ein Drittel des Fundes hatte, an ſich gebracht hatte, iſt erſt zu Anfang der neunziger Jahre in die Villa überführt worden[46]).

Zwei Tage nach ſeiner Ankunft, am 31. Oktober, verzeichnet Goethe bereits in ſeinem Rechnungsbuche „Villa Borgheſe“ — ob er damit nur den Park oder mit dieſem auch die Sammlung meint iſt nicht erſichtlich. Aus mehrfachen Erwähnungen wiſſen wir, daß er ſich in die ſtille Abgeſchiedenheit dieſer von Natur und Kunſt verklärten Welt gern zurückzog, wenn er ſeinen Gedanken nachhängen wollte. Hier dichtete er an ſeiner Iphigenie[47]), am Egmont, hier entſtand bekanntlich auch die Hexenſzene im erſten Teile des Fauſt. „Geſtern nach Sonnenuntergang, ſo ſchreibt er im Auguſt an Frau von Stein, war ich in der Villa Borgheſe. Wie hab' ich Dich zu mir gewünſcht! Gleich vier herrliche Tableaux habe ich gefunden, die man nur abſchreiben dürfte, wenn man's könnte. Auf eben dem Spaziergange machte ich Anſtalten Egmont zu endigen“. Auf römiſchem Boden konnte es für das Denkmal des Dichters, das als ein hochherziges Geſchenk Kaiſer Wilhelms II. am 23. Juni 1904 feierlich enthüllt und den Römern übergeben wurde[48]), keine ſchönere, durch die Erinnerung an Goethes römiſche Tage ſo ſehr geweihte Stätte geben, als die Villa Borgheſe, von der ein Dichter des achtzehnten Jahrhunderts begeiſtert ſingt:

> Tu vero interea regali splendida culto,
> Hisce ornata opibus, tanto decorata nitore,
> Prole virûm, quae animos felicius aequat Olympo,
> Aucta, quid invideas urbi, nova Roma, vetustae?

Von den größeren römiſchen Antikenſammlungen, die ehemals einen Ruhmestitel ihrer Familie bildeten, iſt die im Palazzo Giuſtiniani gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts von ihrem Beſitzer veräußert worden. Der aus dem Anfange des Jahrhunderts ſtammende, nach Plänen von Fontana erbaute, von Borromini vollendete Palaſt in der Nähe von San Euſtachio, dem Palazzo Madama gegenüber, barg nach Volkmann noch fünfhundertundſechzig Antiken — früher ſollen es gar über neunzehnhundert geweſen ſein. Bereits in den dreißiger Jahren des ſiebzehnten Jahrhunderts hatte der damalige Beſitzer der Sammlung, der

Marcheſe Vincenzo Giuſtiniani die berühmteſten Antiken in einem großen zweibändigen Prachtwerke, der »Galleria Giustiniani«, in 322 Kupfern, für die Joachim von Sandrart teilweiſe die Zeichnungen geliefert hatte, veröffentlicht. Die Hauptſtücke der Sammlung waren die berühmte Pallas Giuſtiniani, die bei Santa Maria ſopra Minerva gefunden worden war und wahrſcheinlich das Kultbild des ehemals an jener Stelle ſtehenden Minervatempels war; ſie ſteht jetzt im Vatikan. Nach Ramdohr ſtammt ſie aus einer Zeit, „als die Kunſt noch nicht ihre ganze Feinheit erreicht hatte“; auch Goethe, der bemerkt, daß ſie „ſeine ganze Verehrung hat“, iſt geneigt, ſie in die Zeit des „hohen, ſtrengen Stils zu ſetzen, da er in den ſchönen übergeht“. Sie wird jetzt in die helleniſtiſch-römiſche Epoche verſetzt. Auch die jetzt im Muſeo Torlonia befindliche, bekannte archaiſche Statue der Heſtia — Hirt hat ſie zuerſt ſo genannt, vor dem galt ſie für eine Veſtalin — ſtammt aus dem Palazzo Giuſtiniani: „ein uraltes Werk, wahrſcheinlich griechiſch, alles iſt ſteif, geradelinigt und eckigt“ (Ramdohr). Goethe erwähnt auch den ſpäter in Pourtalèsſchen Beſitz übergegangenen Apollokopf (jetzt im britiſchen Muſeum), eine Weitergeſtaltung des Typus des Apollo vom Belvedere. Als die Sammlung verſteigert wurde, kam ein Teil der Antiken in den Vatikan, die Gemälde gelangten 1807 nach Paris, andere 1815 nach Berlin.

Die zur „farneſiſchen Verlaſſenſchaft“ gehörigen Antiken wurden 1786 und 1787 von Rom nach Neapel überführt. Nach Goethe (in der Lebensgeſchichte Hackerts) waren „täglich in den Orti Farneſiani“ (auf dem Palatin) und in der Villa Madama unter Schutt und Steinen gute Sachen gefunden worden. Es waren über neunhundert Statuen und Büſten, nebſt Fragmenten vom Torſo u. a. m.“. Goethe hatte noch im Palazzo Farneſe den Herkules „auf ſeinen echten Beinen geſehen, die man ihm (an Stelle der von Guglielmo della Porta reſtaurierten) nach ſo langer Zeit wiedergab. Es iſt nun eins der vollkommenſten Werke alter Zeit“. Auch ein Apollo, den er bei dem Bildhauer und gewandten Reſtaurator Albacini ſah (von deſſen Tätigkeit als Reſtaurator er ſpäter den ſehr verſtändigen Grundſatz aufſtellte, ſie ſei in den meiſten Fällen überflüſſig, ja in Hinſicht auf das Studium der Kunſt und der Altertumskunde verwirrend und ſchädlich), „hat an Schönheit vielleicht nicht ſeinesgleichen; wenigſtens kann er unter die erſten Sachen geſetzt werden, die vom Altertum übrig ſind“. Der farneſiſche Stier war 1786 nach Neapel gebracht worden. Er hatte in Rom nicht im Innern des Palazzo Farneſe geſtanden, ſondern nebſt einigen andern Antiken im Hofe unter einem bretternen Verſchlag, wo er wegen Mangel an Licht kaum geſehen werden konnte. Dieſe Hülle ſei aber zweckmäßig, ſo bemerkt Archenholtz in ſeiner ſpitzen Art, nicht um die Gruppe zu ſchützen, ſondern wegen der Trinkgelder, die dem Kaſtellan für das Beſchauen zu entrichten ſeien.

Zahlreiche kleinere Sammlungen, die aber bisweilen kunſtgeſchichtlich bedeutſame Werke bargen, ſchließen ſich dieſen großen Gallerien und Muſeen an, denn da bis zur Entdeckung von Pompeji und Herkulaneum Rom mit ſeiner nächſten Umgebung und den antiken Villeggiaturen, Tivoli und Frascati, der wichtigſte Fundort antiker Skulpturen ſeit Jahrhunderten geweſen war, ſo war es auch Sache der Mode und des guten Tones geworden, den eigenen Palazzo mit Werken der Antike zu ſchmücken, die oft allein der ergiebige Boden einer Vigne oder ein ſonſtiger Glücksfall geſpendet hatte. Schon aus der Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts beſitzen wir über den römiſchen Antikenbeſtand von Uliſſe Aldroandi eine Art Statiſtik, die uns einen Einblick in die Sammlungen der damaligen großen und kleinen Beſitzer gewährt. Manches war inzwiſchen in andere Hand übergegangen, viel hatte ſich aber auch im alten Beſitz erhalten und manches Neue war hinzugekommen. Ramdohr verzeichnet in ſeinen drei Bänden am genaueſten die Sammlungen, Paläſte und Villen, in denen ſehenswerte Stücke aufbewahrt wurden.

Die Antiken der Villa Negroni — ſie lag auf dem Esquilin etwa an der Stelle des jetzigen Bahnhofes und war von Sixtus V. angelegt worden — wurden im Sommer 1784 verkauft. Goethe ſelbſt erzählt in einem Briefe an Karl Auguſt vom Januar 1788, daß der Hauptkäufer der bekannte Kunſthändler Thomas Jenkins war, der ſich mit einem Liebhaber verbunden hatte, welcher das Areal der Villa erwarb, während er ſelbſt für 12000 Scudi die Skulpturen kaufte, von denen er die bedeutendſten, die ſitzenden Porträtſtatuen des Menander und Poſeidippus, einen Hermes und einen Sieger im Wagenrennen ſo glücklich an den Vatikan weiter verkaufte, daß er allein durch dieſen Handel bald auf ſeine Koſten kam. Wegen ſeiner Schätze an antiker Kleinkunſt, an Münzen, Medaillen, Gemmen, aber auch an Gläſern, Porzellan, Majoliken und Kurioſitäten ſtand das Muſeo Strozzi im gleichnamigen Palazzo in der Nähe des jetzigen Corſo Vittorio Emanuele in großem Rufe. Begründer war Monſignore Leone Strozzi. Eine ſummariſche Beſchreibung, die ſich trotz der arkadiſchen Verſe wie eine Art Inventariſation lieſt, gibt bereits 1711 Giovanni Mario Crescimbeni, Kanonikus von Santa Maria in Cosmedin, in ſeinem Buche über die Geſellſchaft der Arkadier. Die Hofdame Fräulein von

Göchhauſen, die die Sammlung in Begleitung der Herzogin Anna Amalia im April 1789 ſah, ſchreibt hierüber an Goethe: „Geſtern waren wir im Muſeo Strozzi — über die geſchnittenen Steine bin ich beinahe zum Narren geworden“.

Manches bedeutſame Kunſtwerk, beſonders aus der Antike, war endlich, wie es gelegentlich auch jetzt noch der Fall iſt, im Kunſthandel zu ſehen, für den Rom ſelbſtverſtändlich der Hauptort der damaligen Welt war. Wir begegnen im achtzehnten Jahrhundert mehreren Namen von Händlern, die als ſolche einen weiten Ruf beſaßen, auch über wiſſenſchaftliche Kenntniſſe verfügten und in der Stilkritik zu Hauſe waren, ſo daß ihr Rat ſelbſt von Autoritäten geſchätzt wurde. Das gilt neben dem Engländer Thomas Jenkins, auf den wir in einem der folgenden Abſchnitte zu ſprechen kommen, hauptſächlich von dem auch als Bildhauer, mehr noch als Reſtaurator von Antiken bekannt gewordenen Bartolomeo Cavaceppi (geb. 1735), der auch in Deutſchland, z. B. mit Friedrich dem Großen Geſchäfte gemacht hatte, mit Winckelmann befreundet war und dieſen auf ſeiner letzten Reiſe bis nach Wien begleitet hatte. Die Reſtaurierung von Antiken betrieb er nicht mit Willkür, die manches Werk bis zur Unkenntlichkeit verdorben hat, ſondern nach einem gelehrten Syſtem und ſtiliſtiſchen Grundſätzen, die er in einem großen Kupferwerke mitteilte, in dem er die von ihm reſtaurierten antiken Skulpturen veröffentlichte. Bei Cavaceppi ſah Goethe neben anderen „köſtlichen Sachen“ auch die Gipsabgüſſe von den Köpfen der beiden Marmorkoloſſe auf Monte Cavallo, die er in dem Laden des Händlers „in ihrer ganzen Größe und Schönheit“ ſtudieren konnte, was angeſichts der Originale nicht möglich war. Mit dieſen Händlern von Anſehen und Ruf ſind die Kleinhändler nicht zu verwechſeln, die unter dem freien Himmel ihre Schätze wie Marktwaren feilboten, meiſt Münzen, geſchnittene Steine oder was der ergiebige Boden Roms und der Campagna an kleineren Antiken unabläſſig ſpendete. Sie ſaßen an den Donnerstagen, wo Markt gehalten wurde, auf der Piazza Navona, Männer und Frauen, bei denen oft für wenige Bajocchi etwas Antikes zu haben war, wenn man rechtzeitig da war und zuzugreifen ſich entſchließen konnte. Denn Tiſchbein erzählt, daß Fremde faſt immer zu ſpät kämen, da es Menſchen gäbe, die von den großen Antiquaren beſoldet würden und herumgingen, um das Gute aufzuſuchen und zu kaufen. Solche Zwiſchenhändler ſah man an großen Feſten, wo viele Landleute nach der Stadt kamen, überall herumſchleichen und den Bauern eine Priſe Tabak anbieten, wobei ſie dieſe nach Antiken ausfragten. Es verſteht ſich von ſelbſt für jeden, der jemals in dieſe Art des Kunſthandels einen Einblick getan hat, daß ſich unter dieſen Händlern geriebene Subjekte befanden, deren ganzes Sinnen auf die Ausbeutung von Unkundigen gerichtet war. Sie trieben nicht nur in Rom ihr Weſen, ſondern überall, wo es Sehenswürdigkeiten gab und Fremde ſich blicken ließen. Ein ſolcher Gauner hatte einſt gehört, ſo erzählt Matthiſon, daß vornehme Fremde den Emiſſar des Albanerſees beſichtigen wollten. Froh über dieſe Kunde zog er die armſelige Tracht eines Vignerolen an, nahm eine Hacke mit ſich und fing an eifrig zu arbeiten, als er die Fremden kommen ſah. Als ſie da waren, bot er ihnen einen Cameo an, den er eben in der Erde gefunden habe, und der mindeſtens ſechzig Zechinen wert ſei. Er fand auch einen, der die Summe bezahlte, aber ſchließlich erklärte der bekannte deutſche Antiquar Hirt dem Käufer, der edle Onyx ſei weiter nichts als gewöhnliche Muſchel und der eingeſchnittene vermeintliche Platokopf ſei ein ſchmutziger Kapuziner. Der Gauner war ſchon zweimal auf der Galeere geweſen, hatte aber nach der Entlaſſung ſein Gewerbe mit erneutem Eifer fortgeſetzt.

Der Beſucher des Goethe-National-Muſeums in Weimar ſieht eine Menge von Antiken und Renaiſſanceſkulpturen, von denen ein anſehnlicher Teil vom Dichter während ſeines römiſchen Aufenthaltes erworben worden ſein mag. Das gilt wohl hauptſächlich von den geſchnittenen Steinen, die meiſt in Goldringe gefaßt ſind; es ſind der Mehrzahl nach Antiken. Auch die kleine Sammlung von Bronzen enthält neben einigen modernen Werken wertvolle alte Stücke. Aus der Renaiſſancezeit ſtammt eine ausgezeichnete Bronze, eine kauernde Venus von Giovanni da Bologna, ſowie eine ſtehende Venus, die Goethe vermutlich als antik gekauft hat, die jetzt aber für ein Werk Donatellos gilt[49]).

Am Schluſſe dieſer Überſicht, die den wichtigſten Antikenbeſitz in Rom zu Goethes Zeit aufgezählt, darf eine eigenartige Sammlung nicht vergeſſen werden, die allerdings hinſichtlich der Wichtigkeit der Schätze, die ſie birgt, nicht mit den berühmten Antikenſammlungen im Vatikan und im Capitol und den großen Villen verglichen werden darf, die aber doch um ihrer lehrhaften Bedeutung willen von Künſtlern und Kunſtfreunden, ſo auch von Goethe, hochgeſchätzt und mit Nutzen beſucht wurde: die Sammlung antiker Gipsabgüſſe in der franzöſiſchen Akademie, deren Sitz in den erſten Jahrzehnten des Jahrhunderts Palazzo Capranica, ſeit dem Jahre 1737 der Palazzo Mancini am Corſo, dem Palazzo Doria Pamfilj gegenüber, war. Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wurde ſie von hier in die Villa Medici auf dem Monte Pincio verlegt. Ihr Direktor war zu Goethes Zeit der Hiſtorienmaler François Guillaume Ménageot (1787—1790). Die Sammlung barg nicht nur Abgüſſe von römiſchen, ſondern, was für das vergleichende Studium wichtig war, auch von außerrömiſchen Antiken, u. a. von ſolchen in Verſailles, und was als der wichtigſte Beſitz galt, die ganze Folge der Abgüſſe von den Reliefs der Trajansſäule, die einſt der königliche Gründer der Akademie, Ludwig XIV., hatte anfertigen laſſen. Ramdohr klagt, daß ſie mit Staub beladen, in den Winkeln der Zimmer unter andern Monumenten verſteckt lägen und überhaupt in der Aufbewahrung dieſer Abgüſſe nicht die beſte Ordnung zu herrſchen ſcheine, was wohl übertrieben iſt, denn Gottfried Schadow, der 1785 nach Rom kam, rühmt den Abgüſſen der franzöſiſchen Akademie ausdrücklich nach, daß er nach ihnen deshalb gern gezeichnet habe, weil ſie beſſer beleuchtet ſeien als die Originalſkulpturen in den übrigen Sammlungen. Auch Heinrich Meyer ſchätzte dieſe Abgüſſe wegen ihres erzieheriſchen Wertes ſehr hoch: „Täglich lehrt mich die Erfahrung, daß für die ausübende Kunſt Gipsabgüſſe von antiquen Statuen immer lehrreicher und nützlicher ſind als die beſte Mahlerey“ womit er Zeichnungen und Stiche als Nachbildungen meinte. Bedingterweiſe ſtimmte Goethe dem zu. Freilich hatte er die ſehr richtige Empfindung, daß der „Marmor ein ſeltſames Material“ ſei und der Gipsabguß nur als ein mangelhafter Erſatz von Stein (oder Metall) gelten könne. „Deswegen iſt Apollo von Belvedere im Urbilde ſo grenzenlos erfreulich; denn der höchſte Hauch des lebendigen, jünglingsfreien, ewig jungen Weſens verſchwindet gleich im beſten Gipsabguß.“ Aber dabei muß er doch die Bedeutung der Abgüſſe, ſo wie ſie Meyer gekennzeichnet hatte, anerkennen, wie er ſelbſt auch ſolche Gipſe in ſeinem Zimmer in Rom und daheim aufſtellte: denn man verlange Antiken neben ſich aufzuſtellen „und gute Gipsabgüſſe, als die eigentlichſten Facſimiles, geben hierzu die beſte Gelegenheit. Wenn man des Morgens die Augen aufſchlägt, fühlt man ſich von dem Vortrefflichſten gerührt.“ In Gemeinſchaft mit Meyer beſuchte er die franzöſiſche Akademie am 14. April 1788, kurz vor ſeiner Abreiſe von Rom. Die Wehmut des Abſchieds wirft ihren Schatten voraus: „Ich war mit meinem guten Meyer dieſen Morgen in der franzöſiſchen Akademie, wo die Abgüſſe der beſten Statuen des Altertums beiſammen ſtehen. Wie könnt’ ich ausdrücken, was ich hier, wie zum Abſchied, empfand? In ſolcher Gegenwart wird man mehr, als man iſt; man fühlt, das Würdigſte, womit man ſich beſchäftigen ſollte, ſei die menſchliche Geſtalt, die man hier in aller mannichfaltigen Herrlichkeit gewahr wird“.

Jakob Burckhardt⁵⁰) hat in einer ſeiner nachgelaſſenen Schriften, in der er den „Sammlern“ der italieniſchen Renaiſſance ein eigenes, inhaltreiches Kapitel widmet, dem Bedauern Ausdruck geliehen, daß keine ähnliche Schrift über Gemälde im römiſchen Haus- und Palaſtbeſitz wie Aldroandis Statiſtik über die Antiken vorhanden iſt. Wir beſitzen leider gar nichts, was den Berichten über dieſe Antiken nur annähernd zur Seite geſtellt werden könnte. In einigen römiſchen Archiven mögen ſich manche wertvolle Mitteilungen finden; ſo dürften die Berichte, die in einzelnen vatikaniſchen Handſchriften über den Kirchenbeſitz, der bei Gelegenheit von Jubeljahren aufgezählt worden iſt, unter ſachkundiger Hand Ausbeute liefern. Aber wer unterzieht ſich einer ſolchen mühſamen, von vielen in ihrer wahren Bedeutung gar nicht geſchätzten, zeitraubenden Arbeit? Werfen wir einen Blick auf die Gemäldeſammlungen des achtzehnten Jahrhunderts, ſo fehlen leider aus dem bereits angedeuteten Grunde neuere wiſſenſchaftliche Unterſuchungen über die Entſtehung und Entwicklung dieſer Gallerien ſo gut wie ganz, und der Forſchung bietet ſich nach dieſer Seite hin noch ein weites und dankbares Feld, vorausgeſetzt, daß in den Familienarchiven noch die aktenmäßigen Nachweiſe über die Entſtehung der Gallerien vorhanden ſind⁵¹). In Florenz hat die Forſchung einen beſſeren Boden vorgefunden und hier kann tatſächlich von einer Geſchichte des Kunſtbeſitzes geſprochen werden: für Rom ſind wir vorläufig auf Nachrichten angewieſen, für die dokumentariſche Belege zu erbringen eine Aufgabe der Zukunft ſein wird; was uns bekannt iſt, mag für einige der wichtigeren Muſeen in Form nachſtehender Aufzählung folgen:

Die Gemäldeſammlung des Kapitols (im Konſervatorenpalaſt) wurde von Benedikt XIV. (1740—1758) zu Studienzwecken für angehende Künſtler bei der hier von ihm errichteten Zeichenakademie angelegt. Die Gemälde befanden ſich früher in den Paläſten Sacchetti und Pio da Carpi. Ramdohrs Urteil: „Dieſe Sammlung von Staffeleigemälden gehört im Ganzen nicht unter die vorzüglichſten von Rom, und wenn man erwägt, daß ſie die einzige öffentliche daſelbſt iſt, ſo muß man ſie gar unbeträchtlich nennen“ gilt auch jetzt noch.

Die Gallerie Borgheſe im Palazzo Borgheſe, die regina delle gallerie private del mondo, iſt eine Schöpfung des kunſtſinnigen Kardinals Scipione Borgheſe, Nepoten Pauls V. (1605—1621). Eine Anzahl ausgezeichneter Gemälde mußte am Ende des achtzehnten Jahrhunderts von dem damaligen Beſitzer zur Bezahlung der ihm auferlegten Kriegskontribution nach Paris verkauft werden. Unter der Regierung Napoleons I. wurden alsdann die wertvollſten noch in Rom verbliebenen Gemälde zur Ausſchmückung der Gemächer der Paolina Borgheſe, Schweſter Napoleons und Gemahlin des Fürſten Camillo Borgheſe, nach Paris gebracht, aber 1816 zurückgegeben. Der Umfang der Sammlung kam am früheren Ort der Aufſtellung, im Palazzo Borgheſe, wo allerdings die Beleuchtung einzelner Schätze viel zu wünſchen übrig ließ, mehr als jetzt zur Geltung, doch gilt auch heute noch von ihr das oben angeführte ſtolze Prädikat, daß ſie die Königin ſämtlicher Privatgallerien des Kontinents iſt. „Es ſind unſägliche Kunſtſchätze in dem Beſitz des Fürſten,“ ſchreibt Goethe am 1. März 1788, nachdem er ein Jahr lang die Gallerie nicht beſucht hatte, und ähnlich meint Ramdohr: „Man wird nicht leicht einen großen Meiſter aus irgend einer Schule Italiens nennen können, den einzigen Correggio ausgenommen, von dem hier nicht vorzügliche Werke anzutreffen wären.“ Ein Correggio und zwar ein Hauptwerk des Meiſters, gelangte aber ſpäter noch in den Beſitz der Gallerie und zwar die bekannte Danae, die nach mannigfachen Schickſalen in Paris 1823 für 285 Pfund Sterling für die Borgheſe erworben wurde. Zu den Kapitalſtücken der Sammlung gehören Raffaels Grablegung vom Jahre 1507, urſprünglich für Perugia beſtimmt, von Paul V. erworben, und Tizians rätſelhaftes Jugendgemälde, die „Himmliſche und irdiſche Liebe“, etwa aus dem Jahre 1509, von unbekannter Herkunft. Zahlreich ſind die oberitalieniſchen, namentlich bologneſiſchen Meiſter vertreten: Franceſco Francia, Domenichino (ſeine bekannte Jagd der Diana), Franceſco Albani, Annibale Caracci u. a.; auch ſchöne Venezianer außer Tizian (Palma, Paul Veroneſe, Bonifazio, Bordone, Baſſano, Lorenzo Lotto) beſitzt die Gallerie. Die ganze Sammlung iſt bekanntlich neuerdings durch Kauf und zwar für die Summe von 3600000 Franken an den italieniſchen Staat übergegangen; ſie wurde 1891 in die Villa Borgheſe übergeführt und mit der Antikenſammlung vereinigt. Einige wertvolle Gemälde, ſo das Raffael zugeſchriebene Bildnis des Ceſare Borgia, das Baron Alphons von Rothſchild erwarb, ſowie einige frühe italieniſche Meiſter waren vorher verkauft worden, wofür aus den Borgheſiſchen Privatgemächern einiger Erſatz geboten wurde.

Die Galleria Colonna, im gleichnamigen Palazzo an der Piazza Santi Apoſtoli, hat auch viel von ihrem urſprünglichen Glanze verloren. Nach Platners Angaben in der „Beſchreibung Roms“ ſind mehrere Landſchaften von Caſpar Pouſſin und Claude Lorrain, ein Ecce homo von Correggio, das einzige bedeutende Werk des Meiſters, das ſich im achtzehnten Jahrhundert in Rom befand, und das bekannte antike Relief der Apotheoſe Homers, zur Zeit der franzöſiſchen Revolution nach England verkauft worden. Andere Werke, namentlich Gemälde, hat die Gallerie im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts verloren. Goethe erfreute ſich in Begleitung Hackerts beſonders an den Landſchaften von Caſpar Pouſſin, Claude Lorrain und Salvator Roſa. Die zwölf in Waſſerfarben auf Leinwand ausgeführten Landſchaften Pouſſins, der überhaupt viele Landſchaften für die Paläſte der römiſchen Adelsfamilien gemalt hat, bilden jetzt noch einen der größten Schätze der Sammlung. Es ſind Schilderungen aus den römiſchen Bergen, deren Schluchten, Seen, Waſſerfälle, Wälder und Flußtäler er bald bei heiterem Himmel bald bei Gewitterſtimmung, wobei ein brennendes Dorf den maleriſchen Effekt erhöht, mit feinem Sinn für die Großartigkeit der Naturſzenerie und die Macht der Formen in den Mittel- und Vorgründen wie kein anderer römiſcher Landſchaftsmaler dargeſtellt hat. Fresken ähnlicher Art hat er in einem der unteren Säle des Palazzo Colonna gemalt. Von Claude Lorrain befindet ſich in der Sammlung eine Anſicht der Ruinenwelt des Palatin, von Salvator Roſa außer einem Selbſtbildnis des Künſtlers eine Meeresbucht, noch unter dem Einfluß Claudes ſtehend. Hackert kopierte einige dieſer Landſchaften, die für ſeinen Stil von Bedeutung geworden ſind.

Die Gemäldegallerie im Palazzo Doria (ehemals Palazzo Pamfili) am Corſo iſt die einzige Sammlung Roms, die heutigen Tages noch denſelben Beſtand von Kunſtwerken wie im achtzehnten Jahrhundert aufweiſt; auch während der franzöſiſchen Revolution wurden keine Werke veräußert. Die Sammlung iſt ſehr anſehnlich aber ebenſo bunt zuſammengeſetzt, ſo daß man zu keinem bedeutenden Geſamteindruck kommt. Es ſind Meiſter aller Schulen vertreten, beſonders zahlreich die der ſpäteren italieniſchen Lokalſchulen. Die beiden Hauptſtücke der Sammlung ſind außer intereſſanten Gemälden von Sebaſtiano del Piombo (Bildnis des Andrea Doria), Tizian, Jan Scorel (Bildnis der Agathe von Schoonhoven, früher „H. Holbein“ genannt und ſo auch von Goethe in ſeinem Exemplar des „Volkmann“ am Rande notiert), das wundervolle Bildnis Papſt Innocenz X. Pamfili von Velazquez und Raffaels Doppelbildnis des Navagero und Beazzano. Auch Claude Lorrain iſt mit einigen ſchönen Landſchaften vertreten und neben ihm finden wir eine Reihe guter Niederländer.

Die Gemäldeſammlung im Palazzo Barberini ſoll unter Urban VIII. Barberini (1623—1644), unter deſſen Regierung mit der Erbauung des ſtattlichen Palaſtes durch Maderna begonnen wurde (vollendet wurde er von Bernini), aus dem Schloß der Familie in Urbino 1626, als das Herzogtum Urbino dem Kirchenſtaat einverleibt wurde, nach Rom übergeführt worden ſein. Ob das von allen jetzt noch vorhandenen Schätzen gilt, iſt wohl fraglich. Hauptſtücke der Sammlung — Sammlung der „Enttäuſchungen“ hat man ſie nicht unpaſſend genannt — ſind die Raffael zugeſchriebene, trotz allem, was zu Gunſten von Raffaels Urheberſchaft geſagt worden iſt, wahrſcheinlich von Giulio Romanos Hand ſtammende Fornarina, Guido Renis Bildnis der Beatrice Cenci und Dürers 1506 in Venedig gemalter „Chriſtus unter den Schriftgelehrten“. Goethe beſuchte die Gallerie zuſammen mit Angelika Kauffmann, um „den trefflichen Leonard da Vinci und die Geliebte des Raphael zu ſehen“. Unter dem Lionardo iſt wahrſcheinlich die Madonna mit dem Kinde zu verſtehen, die von den einen dem Sodoma, von andern dem Innocenzo da Imola oder Bagnacavallo zugeſchrieben wird. Ramdohr erwähnt unter Lionardos Namen noch ein allegoriſches Gemälde „Eitelkeit und Beſcheidenheit“, von dem er ſagt, man könne die Idee des Malers nicht recht begreifen und den Ausdruck nicht beurteilen. Der Palazzo Barberini beſitzt, wie faſt alle römiſchen Privatpaläſte, auch eine im übrigen nicht bedeutende Antikenſammlung, in der ſich bis zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts auch die berühmte Statue des ſchlafenden barberiniſchen Fauns befand, die Kronprinz Ludwig von Bayern für die Glyptothek in München erwarb.

Die Gallerie Corſini auf der Lungara in Traſtevere, im Palazzo Riario, den einſtmals die Königin Chriſtine von Schweden beſeſſen hatte, verdankt nebſt der großartigen Kupferſtichſammlung und Bibliothek ihre Entſtehung dem Kardinal Neri Corſini, einem Nepoten Clemens XII. Corſini, der den Palaſt 1729 von Fuga umbauen ließ. Das Hauptverdienſt bei dem Zuſammenbringen der Schätze hatte der aus Florenz gebürtige, ſpätere Cuſtode der vatikaniſchen Bibliothek, der unter

Benedikt XIV. zu noch höheren Ämtern gelangte Giovanni Bottari, ein feinſinniger Kunſtkenner, der auf großen Reiſen in Europa für die Gallerie tätig war. Er iſt bekannt durch die von ihm herausgegebene Sammlung der Künſtlerbriefe, ſowie durch die Leitung der Publikation über das kapitoliniſche Muſeum. Die Gallerie wurde am 1. Mai 1754 eröffnet, 1883 ging ſie durch Kauf in den Beſitz des italieniſchen Staates über. Zu den bekannteſten Gemälden gehört eine Madonna von Murillo, „ein Wunder der Farbe"; daneben ſind auch Rubens und van Dyck vertreten. Das „Jüngſte Gericht" des Fra Angelico dürfte im achtzehnten Jahrhundert wenig Beachtung gefunden haben. Gut vertreten ſind auch hier die Landſchaftsmaler Caſpar Pouſſin, Claude Lorrain und Salvator Roſa. Ob Goethe die Sammlung, in der auch Antiken (das berühmte Corſiniſche Silbergefäß) aufbewahrt werden, gekannt hat, iſt zweifelhaft.

Was von dem damaligen römiſchem Kunſtbeſitz den Namen Aldobrandini führte, war an zwei verſchiedenen Stätten zu ſuchen. Die Familie Aldobrandini war in ihrem römiſchen Zweige bereits gegen das Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts ausgeſtorben; 1769 hatten die Borgheſe, nachdem es zwiſchen dieſer und der Familie Pamfilj wegen der Erbſchaftsauseinanderſetzung lange Streitigkeiten gegeben hatte, den Fürſtentitel und den größeren Teil des Vermögens erhalten. Zu dieſem gehörte die bekannte Villa an der jetzigen Via Nazionale und eine Reihe von Gemälden, die ſpäter in einigen Zimmern des Palazzo Borgheſe untergebracht waren; ihr Beſitzer, der den Titel eines Principe Aldobrandini führte, war der Oheim des damaligen jungen Fürſten Camillo Borgheſe. Von Antiken ſcheint im Innern der Villa, wenn wir uns auf Ramdohr verlaſſen dürfen, außer dem bekannten Wandgemälde der aldobrandiniſchen Hochzeit nichts mehr vorhanden geweſen zu ſein. Dieſes berühmte Stück war unter Clemens VIII. (1592—1605) auf dem Esquilin, in der Nähe des Gallienusbogens gefunden und von dem Kardinal Cintio Aldobrandini erworben worden. Noch gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts ging es in den Beſitz des Malers und Inſpektors der päpſtlichen Gallerien Vincenzo Camuccini über und ſchließlich, nachdem es nochmals den Beſitzer gewechſelt hatte, 1818 in den von Pius VII. Von dem Bilde fertigte Heinrich Meyer eine Copie an; ſie ſchmückt jetzt nach das ſog. Junozimmer in Goethes Wohnhaus in Weimar. Von den

Aldobrandiniſchen Kunſtſchätzen im Palazzo Borgheſe hatte das damals Lionardo da Vinci zugeſchriebene Gemälde „Chriſtus unter den Schriftgelehrten“ Goethes beſondere Aufmerkſamkeit auf ſich gezogen. Das auch in verſchiedenen alten Copien (eine im Palazzo Spada) vorhandene Gemälde, in der Auffaſſung des Themas an Dürers Gemälde im Palazzo Barberini erinnernd, kam, als gegen Ende des Jahrhunderts die Aldobrandiniſchen Kunſtſchätze veräußert wurden, 1800 nach England und 1831 als Vermächtnis in den Beſitz der National Gallery in London. Den Namen Lionardos hat es nicht zu behaupten vermocht, da Waagen nachwies, daß es von Bernardino Luinis Hand ſtammt[52]).

Die mit der bereits 1577 unter Sixtus V. begründeten, bei San Adriano am Forum Romanum gelegene Malerakademie von San Luca verbundene Gemäldegallerie wies im Vergleich mit den größeren Sammlungen kaum etwas Bedeutendes auf. Ramdohr erwähnt als ein Werk Raffaels einen heiligen Lucas, wie er die Madonna malt, es iſt aber nur ein nicht bedeutendes Schulbild. Neben einigen Niederländern befinden ſich auch einige moderne Bilder hier: „die Hoffnung“ von Angelika Kauffmann, ſowie deren Selbſtbildnis, auch „einige von dem Caſſelſchen Tiſchbein“. Was aber Goethe (ziemlich ſpät, im Februar 1788) in dieſe Räume führte, waren weniger die Werke der Kunſt, als eine ſonderbare Reliquie, die hier aufbewahrt wurde und der er ſeine „Verehrung“ bezeugen wollte: der Schädel Raffaels, „der aus dem Grabe dieſes außerordentlichen Mannes, das man bei einer baulichen Angelegenheit eröffnet hatte, daſelbſt entfernt und hierher gebracht worden“. Von dieſer Reliquie, von der in der geſamten damaligen Reiſelitteratur viel Aufhebens gemacht wird, deren trefflichen Knochenbau (die untere Kinnlade fehlte), „in welchem eine ſchöne Seele bequem ſpazieren konnte“ Goethe für echt hielt, hätte der Herzog gern einen Abguß beſeſſen. Reiffenſtein vermittelte den Wunſch bei der Akademie, was ſeine Schwierigkeiten hatte, da die Anfertigung einer Form nicht unbedenklich war, „weil dieſe herrliche Reliquie im Grabe gelegen und gemodert hat“. Wir wiſſen jetzt, daß hier eine Myſtifikation vorlag, der wohl am meiſten von Seiten der Akademie von San Luca (auch von deren Geſchichtsſchreiber Miſſirini) Vorſchub geleiſtet worden iſt. Raffaels Grab wurde bei einer Nachforſchung im Pantheon am 14. September 1833 in Gegenwart einer Kommiſſion von Notarien, Ärzten und eines Kardinals geöffnet und es ergab ſich, daß das Skelett mit dem unverſehrten Schädel noch vorhanden war. Am 18. Oktober deſſelben Jahres wurden die Gebeine des Meiſters an ihrer früheren Stätte wieder beigeſetzt53).

Die vatikaniſche Pinakothek endlich iſt in ihrer jetzigen Geſtalt eine Schöpfung des neunzehnten Jahrhunderts. Zwar hatte ſchon Pius VI. den Wunſch gehabt eine Gemäldeſammlung im vatikaniſchen Palaſte anzulegen, zu welchem Zwecke er eine Reihe von Gemälden dem Quirinal entnahm. Die franzöſiſche Revolution unterbrach den Plan; ein Teil der Gemälde wurde in den Quirinal zurückgebracht, ein anderer ging durch den franzöſiſchen Kunſtraub 1797 nach Paris. Die jetzige Sammlung iſt entſtanden, als die Gemälde durch den Wiener Frieden dem Papſte zurückgegeben wurden; ſie wurde durch einzelne Stücke aus dem Kapitol, dem Quirinal und ſolche, die ſich bereits im Vatikan befanden, vermehrt. Sie iſt nicht umfangreich, aber ausgezeichnet durch eine Reihe von Koſtbarkeiten erſten Ranges. Goethe ſah Raffaels Transfiguration, die er ſo geſchickt gegen den Vorwurf der doppelten Handlung in Schutz nimmt, noch am Orte ihrer urſprünglichen Aufſtellung, in San Pietro in Montorio. Die Madonna von Foligno befand ſich noch in Foligno im Kloſter delle Contezze, wo ſie Goethe aber nicht ſehen konnte, weil es Nacht war, als er auf der Reiſe nach Rom Foligno paſſierte. Die Predella zur Grablegung, welch letztere bereits 1608 in den Beſitz der Gallerie Borgheſe gelangt war, war nebſt der Bekrönung in San Franceſco in Perugia zurückgeblieben, wo ſie Volkmann noch ſah. 1797 wurde ſie ohne die Bekrönung nach Paris entführt. Die Madonna von Monteluce von Giulio Romano und Franceſco Penni war noch im Konvent von Monteluce bei Perugia; alle drei Gemälde gelangten erſt 1816 nach Rom. Lionardo da Vincis braune Untermalung des heiligen Hieronymus in der Einöde aus dem Jahre 1478 war in dem Beſitz der Angelika Kauffmann geweſen, nach deren Tode erwarb der Kardinal Joſef Feſch das merkwürdige Bild. Tizians wundervolle, leider durch Beſeitigung des Aufſatzes über dem Gemälde verſtümmelte Madonna von San Niccolò dei Frari vom Jahre 1523, urſprünglich in Venedig, war von Clemens XIV. erworben und im Quirinal aufgeſtellt worden. Domenichinos großes Gemälde der letzten Kommunion des heiligen Hieronymus, urſprünglich in Araceli, ſchmückte die Kirche San Girolamo della Carità, wo es Volkmann und Ramdohr noch geſehen haben. Paul Veroneſes Viſion der heiligen Helena, von Benedikt XIV. von der Familie Sacchetti erworben, hing im kapitoliniſchen Muſeum.

Schon aus dieſer kurzen Überſicht über die Entſtehung der größeren römiſchen Gemäldeſammlungen ſieht man wie wandelbar auch dieſer Teil des Kunſtbeſitzes geweſen iſt. Wie dankbar würden wir es begrüßen, wenn einmal eine aktenmäßige Geſchichte dieſes Kunſtbeſitzes geſchrieben würde, die auch im Intereſſe der Gemälde ſelbſt uns manche wertvolle Auskunft geben würde. Spiegelt ſich doch in einer ſolchen Geſchichte viel mehr wieder als die äußere Tatſache des Beſitzwechſels und der politiſchen Ereigniſſe in dem Kulturbild vergangener Zeiten.

Die Antike. Ausübung der Kunſt.

War das Antike doch neu, da jene Glücklichen lebten!
Goethe, Röm. Elegien.

In dem April-Bericht der Italieniſchen Reiſe gibt Goethe kurz vor ſeiner Abreiſe von Rom in dem Gefühl des Schmerzes, beim Scheiden von der ewigen Stadt ſich auch von ihrem ſehnlichſt erſtrebten Kunſtbeſitz trennen zu müſſen, einen Überblick über das, was ihm in der deutſchen Heimat vor ſeiner Italienfahrt an plaſtiſchen Kunſtwerken vor die Augen gekommen war: „In meiner früheſten Jugend, ſchreibt er, ward ich nichts Plaſtiſches in meiner Vaterſtadt gewahr; in Leipzig machte zuerſt der gleichſam tanzend auftretende, die Zymbeln ſchlagende Faun auf mich einen tiefen Eindruck, ſo daß ich mir den Abguß noch jetzt in ſeiner Individualität und Umgebung denken kann. Nach einer langen Pauſe ward ich auf einmal in das volle Meer geſtürzt, als ich mich von der Mannheimer Sammlung in dem von oben wohl beleuchteten Saale plötzlich umgeben ſah. Nachher fanden ſich Gipsgießer in Frankfurt ein; ſie hatten ſich mit manchen Originalabgüſſen über die Alpen begeben, welche ſie ſodann abformten und die Originale für einen leidlichen Preis abließen. So erhielt ich einen ziemlich guten Laokoonskopf, Niobes Töchter, ein Köpfchen, ſpäter für eine Sappho angeſprochen, und noch ſonſt einiges. Dieſe edlen Geſtalten waren eine Art von heimlichem Gegengift, wenn das Schwache, Falſche, Manierierte über mich zu gewinnen drohte. Eigentlich aber empfand ich immer innerliche Schmerzen eines unbefriedigten, ſich aufs Unbekannte beziehenden, oft gedämpften und immer wieder auflebenden Verlangens. Groß war der Schmerz daher, als ich, aus Rom ſcheidend, von dem Beſitz des endlich Erlangten, ſehnlichſt Gehofften mich lostrennen ſollte“.

Dieſe Zuſammenfaſſung, bei der es bemerkenswert iſt, daß der Begriff der Plaſtik mit dem der Antike zuſammenfällt, gibt eine Vorſtellung davon, mit welchen Schwierigkeiten damals im Norden kunſtgeſchichtliche Studien verbunden waren. Goethe hat allerdings auch in ſeinen Bemühungen wenig Glück gehabt, da die Städte, in denen ſein Leben dahingefloſſen war, plaſtiſchen Kunſtbeſitz, wie er nach ſeinem Herzen war, ganz entbehrten. Von Leipzig aus hatte er Dresden beſucht — hier, wo Winckelmann ſich in ſeine Begeiſterung für die antike Kunſt hineingelebt hatte, waren die klaſſiſchen Kunſtwerke noch ſeit dem ſiebenjährigen Kriege in den Pavillons des großen Gartens „wie die Heringe“ verpackt geweſen, kaum für das Auge genießbar. Er lehnte indeſſen ab ſie zu ſehen, da ihn die Schätze der Gemäldegallerie vollauf in Anſpruch genommen hatten. In Leipzig war (außer dem genannten Faun und der Statue des Laokoon-Vater) keine einzige Antike, außer einer kleinen Sammlung von Gemmen, die er kaum gekannt haben wird, zu finden. Erſt in den achtziger Jahren wurde es hier beſſer, als der Beſitzer der Roſtiſchen Kunſthandlung, deſſen Spezialität es war, Abgüſſe antiker und moderner Statuen, Büſten und Reliefs in verſchiedenen, von ihm ſelbſt erfundenen Maſſen in den Handel zu bringen, vom Kurfürſten das Privileg erhielt, die Schätze der Dresdner Antikenſammlung abzuformen und, einer glaubwürdigen Mitteilung zufolge, durch eine beſondere Vergünſtigung von der päpſtlichen Regierung gute Formen für Abgüſſe römiſcher Antiken erhalten hatte. In Straßburg ſtand es nicht beſſer als in Leipzig. Nur der Antikenſaal in Mannheim, den der Kurfürſt Karl Theodor von der Pfalz 1767 im Schloſſe für die Zeichenakademie hatte einrichten laſſen, indem er die Gipsabgüſſe der Düſſeldorfer Sammlung nach Mannheim überführte, hatte dem von Straßburg kommenden Studenten einen Begriff von dem plaſtiſchen Können der Alten gegeben. Er war ſeinerzeit eine große Sehenswürdigkeit, und Schiller, der ihn 1785 ſah, ſchreibt etwas überſchwänglich (in dem „Brief eines reiſenden Dänen“) nach ſeiner Beſichtigung: „Der heutige Tag war mein ſeligſter, ſo lang' ich Deutſchland durchreiſe — ich habe vielleicht das Höchſte der Pracht und des Reichtums geſehen“. Goethe empfand inmitten dieſer auf ihn mit Macht einſtürmenden neuen Welt der Griechen und Römer, was die lebendige Anſchauung zu bedeuten hatte, und bei dem Betrachten eines Säulenkapitäls vom Pantheon in Rom fing bei ihm, dem Bewunderer Erwins von Steinbach und der Gothik, der Glaube an die nordiſche Baukunſt, zu dem er ſich eben mit Begeiſterung bekannt hatte, an zu ſchwanken.

Als ſich aber die Türen des berühmten Antikenſaales hinter ihm geſchloſſen hatten, da wünſchte er unter dem Andrange der neuen Ideen, die ſein Hirn erfüllt hatten, ſich ſelbſt wiederzufinden, und er geſteht es ſich ſpäter ein, daß es „eines großen Umweges“ bedurfte, um ihn wieder in die Kreiſe zurückzuführen, in denen das klaſſiſche Altertum ſeine eigenſte Welt wurde, denn ſein Genius „lag“ zunächſt auf Gebieten, „worüber Homer und Shakeſpeare und alles vergeſſen wurden“.

Bei der Beurteilung von Goethes Stellung zur Antike vor der italieniſchen Reiſe dürfen wir aber nicht nur die genannten Denkmäler ins Auge faſſen, die gelegentlich für ſeinen Anſchauungskreis bedeutungsvoll wurden. Wir leben im Zeitalter Winckelmanns, deſſen Schriften durch die Verkündigung des neuen Evangeliums die Machtſtellung der antiken Kunſt begründeten, von ihr den Begriff und das Weſen der Schönheit ableiteten und in der Rückkehr zu ihr das Heil für Gegenwart und Zukunft erblickten. Die Zeit war von dieſen Theorien erfüllt und Goethe war einer der größten Söhne dieſer Zeit. Anſichten wie die von dem als Theoretiker hochgeſchätzten Dresdner Chriſtian Ludwig von Hagedorn: „Ohne ſeinen Geſchmack an den Antiken gebildet zu haben, ohne von wahren Begriffen des Schönen gleichſam durchdrungen zu ſein, Muſter in der Natur aufſuchen wollen: das hieße eines gebahnten Weges mutwillig verfehlen, um erſt einen ungebahnten zwiſchen Dornen und Hecken aufzuſpüren“ ſtehen keineswegs vereinzelt da, ſondern ſie ſind Gemeingut der zeitgenöſſiſchen Welt geworden. Als die erſchütternde Kunde von Winckelmanns jähem Tode nach Deutſchland kam, weilte Goethe noch als Student in Leipzig: er war Zeuge, wie ſie ſeinen Lehrer Oeſer ergriff, der wie kein anderer ſich rühmen durfte, auf Winckelmanns Entwicklungsgang beſtimmend eingewirkt zu haben. Es iſt bekannt, wie Oeſer auch Goethe den Weg zur Antike und, was gleichbedeutend damit war, zur kanoniſchen Schönheit gewieſen hat — eine merkwürdige Schickſalsfügung, daß gerade ein Künſtler, der nie in Italien geweſen war, der freilich am größten als Theoretiker ſich zeigte, berufen geweſen iſt dieſe führende Rolle in der Geſchichte des deutſchen Geiſteslebens zu ſpielen. Von ihm ſtammen jene berühmten Worte, von der das Weſen der antiken Kunſt bezeichnenden Einfalt und ſtillen Größe, die für Winckelmanns Lehre zum Schlagwort geworden ſind, er war es, der den jungen Studenten Goethe auf die antiken Statuen als „den Grund und Gipfel aller Kunſtkenntniß“ hinwies, obgleich er in Leipzig nicht in der Lage war, für ſeine Lehren eigentliche Beweiſe zu erbringen, er war es endlich auch, der mit Begeiſterung Winckelmann feierte und ſomit in Goethe ſchon in die Periode ſeiner jugendlichen Entwicklung den mächtigen Trieb legte, der ſich zwanzig Jahre ſpäter machtvoll entfaltet hat. Aber will man Goethe, ſeine Stellung zur Antike, zur Kunſt überhaupt und ſomit ſeine Sehnſucht nach Italien recht verſtehen, ſo muß man ſich vor Augen halten, daß er ſich innerhalb dieſer zwanzig Jahre im Grunde genommen nur mit Theorien ſättigen konnte, daß die Lehre von der Kunſt für ihn aus Begriffen, ihre Geſchichte aus Tatſachen und Namen beſtand, und unter dieſem Geſichtspunkt betrachtet, verſtehen wir, wenn er — es klingt beſonders bedeutſam, da es an ſeinem Geburtstage war, den er auf römiſchem Boden feierte — in der Erkenntnis, daß die Kunſt das Leben bedeutet, ſchreibt: „In der Kunſt muß ich es ſoweit bringen, daß alles anſchauende Kenntnis werde, nichts Tradition und Namen bleibe“. Anſchauung und die durch dieſe vermittelte lebendige Kenntnis der Antike war das Erſte, was er in Italien, in Rom ſuchte.

Wie dieſes Streben zur Tat wurde, wie ſeine Erkenntnis ſich mehrte und dieſes Eindringen in das Weſen der antiken Kunſt zeitweilig ſelbſt auf Koſten der ihn umgebenden reichen Welt der Renaiſſance ſich vollzog, läßt ſich an der Hand der „Italieniſchen Reiſe“ von Fall zu Fall beinahe mühelos verfolgen. Es ſoll nachſtehend nicht unſere Aufgabe ſein, die einzelnen Phaſen dieſes Studiums, etwa an der Hand der Antiken, die für ihn beſonders bedeutſame Beiſpiele antiker Kunſtübung geworden ſind, zu verfolgen. Vieles, was in dieſes Kapitel einſchlägt, iſt bereits in anderen Abſchnitten berührt worden, was ſich bei der ganzen Bedeutung der Antike für ſeinen Aufenthalt in Rom nicht vermeiden ließ. Nachſtehend mögen vielmehr einige Bemerkungen über das Methodiſche folgen, was ſich für Goethes ſubjektive Art zu Sehen und zu Lernen als wichtig erwieſen hat.

Im engſten Zuſammenhang mit ſeinen antiquariſch-kunſtgeſchichtlichen Bemühungen, die an die Altertümer auf Straßen und Plätzen und an die Schätze der Sammlungen, alſo an die monumentale Überlieferung anknüpfen, ſtehen bei Goethe die praktiſchen Übungen im Zeichnen, Skizzieren und Modellieren. In Rom iſt die Ausübung der Kunſt für ihn zunächſt, was ſie ſeit Jahren ihm ſchon geweſen, ein Lebensbedürfnis, ein hoher, auf die Veredelung des menſchlichen Seins gerichteter Zweck, den in ſeiner erzieheriſchen Bedeutung wenige Nichtkünſtler ſo ſcharf erfaßt und mit ſo ſtarkem Nachdruck betont haben. Sein ganzes Leben, die Ideale, die er ſich geſtaltet, die Umgebung, die er ſich geſchaffen, die Lebensgewohnheiten, in denen ſeine perſönlichen Bedürfniſſe zum Ausdruck gelangen, ſind mit ſtark ausgeprägten künſtleriſchen Neigungen erfüllt, und ſeine Werke, in ihrer weiteſten Bedeutung gefaßt, ſind das getreue Spiegelbild dieſes Strebens. Die Kunſt gewinnt für ihn aber auch eine ihrem Selbſtzweck ſich unterordnende, eine objektive Bedeutung. Sie richtet ſich auf die Erkenntnis und tiefgründige Erfaſſung der Natur in ihren verſchiedenen Erſcheinungsformen, auf das Begreifen des Sichtbaren, auf das Erkennen des Gewordenen. Dieſe inſtruktive Betonung der Kunſt teilt er vollkommen mit Lionardo, der ſich oft genug in dieſem Sinne über die Überlegenheit der Malerei über die Skulptur ausgeſprochen hat und ſich gelegentlich auch einmal äußert: „Willſt du die Malerei mißachten, welche die einzige Nachahmerin aller offenbaren Werke der Natur iſt, ſo mißachteſt du ſicherlich eine feine Erfindung, die mit philoſophiſcher und ſubtiler Überlegung alle die Eigenſchaften der Formen betrachtet, Lüfte und Orte, Bäume, Tiere, Gräſer und Blumen, die von Licht und Schatten umgeben ſind. Und wahrhaftig, dieſes iſt eine Wiſſenſchaft und rechtmäßige Tochter der Natur, weil die Malerei von ſelbiger Natur geboren iſt.“ Hiernach wird die Malerei oder die Zeichenkunſt Mittel zum Zweck, ſie wird ein der Wiſſenſchaft dienendes Hilfsmittel, deſſen Brauchbarkeit Goethe bei ſeinen naturwiſſenſchaftlichen Studien weiſe erkannt hat, das er nun in Rom auch in den Dienſt ſeiner auf die Erkenntnis der Antike 'gerichteten Bemühungen ſtellt. Damit verläßt er den Standpunkt des lediglich genießenden Liebhabers und betritt den Weg des ſchaffenden Künſtlers und die große Deviſe lautet: Einkehr bei der Natur. Er will die ihn umgebende Welt in all den verſchiedenen Formen, die vom Auge wahrnehmbar ſind, verſtehen, um dann in der künſtleriſchen Wiedergabe dieſer Formen die Probe auf das Exempel zu machen, eine Experimentalmethode, die vor Einſeitigkeit bewahren und die Erkenntnis des Weſentlichen ermöglichen ſoll.

Goethe iſt von Jugend auf ein eifriger Zeichner geweſen. Er hat mit Stift, Feder und Pinſel gearbeitet, er hat die Radiernadel geführt, ſeltener mit Aquarellfarben gearbeitet, ſondern, wenn er zum Pinſel griff, meiſt nur getuſcht und laviert. Viele von dieſen Zeichnungen ſind durch Vervielfältigungen allgemein bekannt geworden, hunderte werden noch in den Mappen des Goethe-National-Muſeums in Weimar aufbewahrt[54]). Gegen vierhundert dieſer ſkizzenhaften Blätter, zu denen auch das Motiv von der Nera bei Terni und die Zypreſſen der Villa d'Eſte in Tivoli gehören, hat Goethe nach ſeiner Rückkehr aus Italien, im Herbſt 1788 „daß ſie nur einigermaßen genießbar werden" (vgl. den Brief an Knebel vom 25. Okt. 1788) in einen ſtarken Folioband eingeklebt, den er, weil ſein Herz an dieſen Reiſeerinnerungen hing, auf ſeinem Schreibtiſch ſtehen hatte. In ſpäteren Jahren, 1815, hatte er einmal den Gedanken die „Italieniſche Reiſe" in einer illuſtrierten Ausgabe bekannt zu machen, für die aus „ſeinen eigenen Skizzen ſowohl als denen der Freunde und Kunſtgenoſſen, was bedeutend iſt und erläutern könnte, in Kupfer geſtochen werden" ſollte. Zu dieſem Zwecke hat er ſeine eigenen, in dem genannten Bande enthaltenen Skizzen, bei denen freilich der Kupferſtecher (Jakob Wilhelm Chriſtian Roux aus Jena, ſpäter in Heidelberg) keine leichte Arbeit gehabt hätte, ſoweit ſie für dieſe Ausgabe ſeiner Meinung nach in Frage kommen könnten, durch ein Kreuz mit Bleiſtift gekennzeichnet. Es ſind hauptſächlich landſchaftliche Studien, ſoweit ſie Italien betreffen, aus Rom und der Umgebung, aus Sizilien, einzelne aus Oberitalien, bei ſehr vielen iſt das landſchaftliche Motiv, das er nur auf den erſten Blättern des Bandes kurz vermerkt hat, überhaupt nicht nachzuweiſen oder bei den aus Rom ſtammenden Blättern iſt der Standpunkt des Zeichners ſchwer zu beſtimmen, denn Goethe liebte es (wie er 1821 in dem erſten Hefte der „Weimariſchen Pinakothek" ausgeführt hat) ſeine Gegenſtände „deren vorteilhafteſte Anſichten man hundertfältig dargeſtellt, von einer beſonderen ungewöhnlichen Seite zu nehmen", von einem Standpunkt aus, von dem uns eine ſolche Anſicht „nicht leicht zu Geſicht kommt". Eine gewiſſe Vorſicht iſt bei der Beurteilung der ausgeführten Blätter notwendig, da ſie in manchen Fällen von anderer Hand auf Grund der vorhandenen Skizzen ausgeführt und namentlich im Vordergrunde mit einigen kräftigen Akzenten verſehen und mit Linien und mit breiten farbigen Rändern nach dem damaligen Geſchmack der Zeit verſehen wurden. Einen ſolchen Fall erzählt er ſpäter ſelbſt einmal von dem Landſchaftsmaler Kaaz, der „meiſterhaft ſeine dilettantiſchen Skizzen ſogleich in ein wohl erſcheinendes Bild zu verwandeln wußte". Bei all den Blättern aber, an die keine fremde Hand gerührt hat, muß man — betrachtet man ſie im Rahmen ihrer Zeit — ſich billigerweiſe nicht nur über das Geſtaltungsvermögen, ſondern über eine gewiſſe Sicherheit und Routine der Zeichnung, beſonders wenn die Feder zu Hilfe genommen wurde, wundern und anerkennen, daß hier Proben eines künſtleriſchen Dilettantismus ungewöhnlicher Art vorliegen.

Dieſem Urteil kommt freilich die flaue, um nicht zu ſagen, etwas charakterloſe Haltung der damaligen Zeichenkunſt zugute; ihr fehlte vielfach ſoweit es ſich um landſchaftliche Zeichnungen handelt, der perſönliche Stil, der individuelle Charakter, der uns an der Handſchrift den Künſtler erraten läßt. Wer viele Blätter verſchiedener Künſtler jener Zeit durch die Hände hat gehen laſſen, wird in Verlegenheit kommen Individualitäten zu erkennen, denn in den meiſten herrſcht bei einem konventionellen Duktus in der Biegung und Knickung der Linie, der namentlich auffallend iſt in der Bildung des Baumſchlages und der Gewandfalten, eine ſolche Monotonie der Naturauffaſſung und Übereinſtimmung in der Formenſprache und techniſchen Ausführung, daß man ſie kaum dem oder jenem Meiſter zuzuweiſen wagen darf. Solche Alltagserſcheinungen, die nichts Perſönliches an ſich haben, ſind z. B. auch die Zeichnungen zum „Römiſchen Karneval“. Goethe bildet hier keine Ausnahme, ſondern er vertritt die Regel.

Die Frage, die ſich Goethe in Rom vielfach wegen ſeines Berufes als Künſtler vorgelegt hat, iſt von ihm verneint worden in der Überzeugung, daß ihm die notwendige Grundlage, die natürliche Begabung fehle. Wir beſitzen aber auch beſtimmte Äußerungen von ihm, die das Gegenteil behaupten und ſein Talent in ein günſtiges Licht ſtellen. Während des zweiten römiſchen Aufenthaltes, nachdem der erſte Rauſch der Begeiſterung ſich etwas gelegt hatte, werden die zeichneriſchen Studien nicht nur mit ſichtbarem Eifer, ſondern in ſyſtematiſcher Abfolge betrieben und aus vielfachen brieflichen Zeugniſſen erſehen wir, daß er ſich mit großen Hoffnungen trägt und mehr und mehr mit ſeinen Erfolgen zufrieden iſt. „Da ich doch einmal ein Künſtler bin, ſo ſchreibt er am 6. Juli 1787 an Karl Auguſt, ſo wird es viel zu meiner Glückſeligkeit und zu einem künftigen fröhlichen Leben zu Hauſe beitragen, wenn ich mit meinem kleinen Talente nicht immer zu kriechen und zu krabbeln brauche, ſondern mit freiem Gemüte, auch nur als Liebhaber, arbeiten kann“. Einige Wochen ſpäter ſpricht er, wiederum dem Herzog gegenüber, ſeine Wünſche etwas beſtimmter aus: „Ich wünſche und hoffe es nur wenigſtens ſo weit zu bringen, wie ein Muſikliebhaber, der, wenn er ſich vor ſein Notenblatt ſetzt, doch Töne hervorbringt, die ihm und andern Vergnügen machen“ (11. Auguſt 1787). Auch auf andere, ſelbſt auf Tiſchbein, der damals bereits in Neapel weilte, machte das Gerücht von ſeinen Fortſchritten Eindruck: „Goethe bleibt auch noch hier, ſchreibt er an Freund Merck (Neapel, 10. Okt. 1787); der iſt ein halber Mahler geworden; ich höre, daß er in Rom fleißig zeichnet, Köpfe und Landſchaften“. Wie ſeine Studien immer gründlicher werden, je mehr das laufende Jahr zur Neige geht und damit das Ende ſeines römiſchen Aufenthaltes immer näher rückt, ſagt uns eine Stelle in einem Briefe an Knebel (21. Dez. 1787): „Ich halte mich immer ernſthafter an die Kunſt, mit der ich zeitlebens nur geſpielt habe, und fühle erſt, was Gelegenheit und Unterricht einem angebornen Talente, einer dringenden Neigung aufhelfen. Es verſteht ſich, daß ich bei meinen Jahren in der Ausführung zurückbleiben muß; in ächter, beſtimmter Kenntnis will ich wenigſtens ſo weit vorwärts als möglich“. Und als er zum Schluß ſeiner römiſchen Tage einen Überblick über die jüngſt vergangene Zeit tut und die weſentlichſten Ergebniſſe von dem, was ihm Rom und Italien geweſen und geworden war, in Worte, wiederum in einem Brief an den Herzog (17. März 1788), zuſammenfaßt, da verſteht er ſich zu dem offenen, aber eigentlich kaum überraſchenden Bekenntnis: „Ich darf wohl ſagen: ich habe mich in dieſer anderthalbjährigen Einſamkeit ſelbſt wiedergefunden; aber als was? — Als Künſtler!“ Liegt in dieſem beſtimmten Geſtändnis nur eine Äußerung vor, die er unter dem Eindruck einer augenblicklichen Befriedigung und inmitten einer Welt getan hat, die ihn auf Schritt und Tritt mit künſtleriſchen Ideen erfüllte? Hatte er wirklich die künſtleriſche Seite ſeines Weſens und ſeines Könnens in dem Maße ausgebildet, daß er ſich ſeinem Herzoge gegenüber zu einem ſo beſtimmten Urteil über ſich ſelbſt verſtehen konnte? Wir beſitzen Zeugniſſe, wie wir oben bereits bemerkten, die gerade das Gegenteil von den mitgeteilten Briefſtellen ſagen: mit dem Zeichnen gehe es gar nicht, deshalb habe er ſich zum Modellieren entſchloſſen, heißt es einmal, und zur bildenden Kunſt ſei er zu alt, weshalb er auf ihr Ausüben verzichten wolle, erklärt er ein andermal entſchieden als das Ergebnis ſeiner Italienfahrt. War es vielleicht doch damals ſeine Überzeugung, was er gerade ſeinem Herzog gegenüber offen bekannt hat? In ſpäten Jahren, als die italieniſche Reiſe ihm immer ferner rückte und die ruhige, klare Objektivität des Alters in beſchaulichen Stunden über die Vergangenheit richtete, hat er von jenen Selbſtbekenntniſſen alles zurückgenommen, was er einſt in Rom von ſeiner künſtleriſchen Begabung für ſich erhofft hatte. Im Geſpräche äußerte er ſich einſtmals zu Eckermann (20. April 1825) als er auf die nach ſeiner Meinung falſchen Tendenzen der damaligen Kunſt zu ſprechen kam: „So war meine praktiſche Tendenz zur bildenden Kunſt eigentlich eine falſche, denn ich hatte keine Naturanlage dazu, und konnte ſich alſo dergleichen nicht aus mir entwickeln. Eine gewiſſe Zärtlichkeit gegen die landſchaftlichen Umgebungen war mir eigen, und daher meine erſten Anfänge eigentlich hoffnungsvoll. Die Reiſe nach Italien zerſtörte dieſes praktiſche Behagen; eine weite Ausſicht trat an die Stelle, aber die liebevolle Fähigkeit ging verloren, und da ſich ein künſtleriſches Talent weder techniſch noch äſthetiſch entwickeln konnte, ſo zerfloß mein Beſtreben zu nichts". Und ähnlich ſpricht er ſich vier Jahre ſpäter aus, wenn er meinte, daß er in Italien in ſeinem vierzigſten Jahre klug genug geweſen ſei, um ſich ſelber inſoweit zu kennen, daß er kein Talent zur bildenden Kunſt habe und daß dieſe ſeine Tendenz eine falſche ſei. „Wenn ich etwas zeichnete, ſo fehlte es mir an genugſamem Trieb für das Körperliche; ich hatte eine gewiſſe Furcht, die Gegenſtände auf mich eindringend zu machen, vielmehr war das Schwächere, das Mäßige nach meinem Sinn. Machte ich eine Landſchaft und kam ich aus den ſchwachen Fernen durch die Mittelgründe heran, ſo fürchtete ich immer, dem Vordergrund die gehörige Kraft zu geben, und ſo tat denn mein Bild nie die rechte Wirkung. Auch machte ich keine Fortſchritte ohne mich zu üben, und ich mußte immer wieder von vorn anfangen, wenn ich eine Zeitlang ausgeſetzt hatte. Ganz ohne Talent war ich jedoch nicht, beſonders zu Landſchaften". (Geſpräch mit Eckermann 10. April 1829). Für uns, die ſachlichen Beurteiler ſeiner künſtleriſchen Fähigkeiten, kann es kein Zweifel ſein, daß er entſchieden ein Talent im Zeichnen beſaß und als Dilettant es zu ſehr achtungswerten Erfolgen gebracht hat — das alles freilich in einer Zeit, die an ſich künſtleriſch ziemlich arm geweſen iſt.

Die vorſtehenden Betrachtungen, die ſich hier ungezwungen haben einfügen laſſen, erweiſen ſich notwendig als Ausgangspunkt für Goethes antiquariſch-archäologiſche Studien auf römiſchem Boden. Die Zeichenkunſt bot ihm die Möglichkeit, in das künſtleriſche und ebenſo auch in das ſachliche Verſtändnis der antiken Skulpturen, ja überhaupt das Wirken der bildenden Künſte, wie er ſelbſt verſichert, einzudringen: er ſchuf ſich eine Grundlage auf ſinnlich wahrnehmbarer Tätigkeit, die ſich ſeinem Auge einprägte. Auch hier müſſen wir wieder Goethes eigenen Worte hören, weil er in ihnen ſeinen ganzen Plan klar niedergelegt hat. Schon zu Ende des Jahres 1787 teilt er dem Herzog mit, daß er die Winterabende gewöhnlich unter Geſprächen über die Kunſt hinbringe „und zwar nicht über das Allgemeine, ſondern über beſondere Gegenſtände der Nachbildung. Jetzt bin ich am menſchlichen Kopfe und würde mich ſehr glücklich halten, wenn ich immer tiefer in dieſen Betrachtungen gehen, immer weiter in der Ausführung kommen könnte“. Der junge Adrian Gilles Camper, der Sohn des berühmten niederländiſchen Arztes und Anatomen Petrus Camper, weilte damals in Rom und hatte Gelegenheit, Goethe und ſeinen Freunden die Lehre ſeines Vaters vorzutragen. Wenige Wochen darauf hören wir Ausführliches über Goethes Abſichten; er ſchreibt am 25. Januar 1788 an den Herzog: „Gegen Ende Oktober kam ich wieder in die Stadt [von der Villeggiatur in Caſtel Gandolfo] und da ging eine neue Epoche an. Die Menſchengeſtalt zog nunmehr meine Blicke auf ſich und wie ich vorher, gleichſam wie von dem Glanz der Sonne meine Augen von ihr weggewendet, ſo konnte ich nun mit Entzücken ſie betrachten und auf ihr verweilen. Ich begab mich in die Schule, lernte den Kopf mit ſeinen Teilen zeichnen und nun fing ich erſt an die Antiken zu verſtehen. Damit brachte ich November und Dezember hin und ſchrieb indeſſen Erwin und Elmire, auch die Hälfte von Claudinen. Mit dem erſten Januar ſtieg ich vom Angeſicht aufs Schlüſſelbein, verbreitete mich auf die Bruſt und ſo weiter, alles von innen heraus; den Knochenbau, die Muskeln wohl ſtudiert und überlegt, dann die antiken Formen betrachtet, mit der Natur verglichen und charakteriſtiſche ſich wohl eingeprägt. Meine ſorgfältigen ehemaligen Studien der Oſteologie und des Körpers überhaupt ſind mir ſehr zuſtatten gekommen und ich habe geſtern die Hand, als den letzten Teil, der mir übrig blieb, abſolviert. Die nächſte Woche werden nun die vorzüglichſten Statuen und Gemälde Roms mit friſch gewaſchenen Augen beſehen“. Er fügt dem hinzu, daß ihm Heinrich Meyer und Bury bei dieſen Studien hilfreich zur Seite geſtanden hätten.

Mit dieſer vorzugsweiſe auf die Erkenntnis der antiken Kunſt gerichteten zeichneriſchen Tätigkeit verbindet er alſo eine anatomiſch-experimentelle Betrachtungsweiſe, die mit ſeinen naturwiſſenſchaftlichen Studien im engſten Zuſammenhang ſteht. Er ſelbſt deutet dieſen Weg einmal an, als er davon ſpricht, daß ſeine neue Wohnung (die er nach Tiſchbeins Fortgang von Rom bezogen hatte) ihm Anlaß gegeben habe, eine Anzahl von Gipsabgüſſen in gutem Lichte aufzuſtellen. Wenn man ſich, wie es in Rom der Fall ſei, immerfort in Gegenwart plaſtiſcher Kunſtwerke der Alten befinde, ſo fühle man ſich, wie in Gegenwart der Natur, vor einem Unendlichen, Unerforſchlichen. Und er führt weiter aus: Das ſei überhaupt die entſchiedenſte Wirkung aller Kunſtwerke, daß ſie uns in den Zuſtand der Zeit und der Individuen verſetzen, die ſie hervorbrachten. „Umgeben von antiken Statuen, empfindet man ſich in einem bewegten Naturleben, man wird die Mannigfaltigkeit der Menſchengeſtaltung gewahr und durchaus auf den Menſchen in ſeinem reinſten Zuſtande zurückgeführt, wodurch denn der Beſchauer ſelbſt lebendig und rein menſchlich wird. Kann man dergleichen Umgebung in Rom tagtäglich genießen, ſo wird man zugleich habſüchtig darnach; man verlangt ſolche Gebilde neben ſich aufzuſtellen, und gute Gipsabgüſſe, als die eigentlichſten Facſimiles, geben hierzu die beſte Gelegenheit.“ Die Juno Ludoviſi, einige andere Junobüſten, der Jupiter von Otricoli, die Meduſa Rondanini, einige Reliefs und Fragmente bildeten dieſe kleine Gallerie, von der er ſich gerührt fühlt, wenn er „Morgens die Augen aufſchlägt“. Er meint, beim Betrachten dieſer Antiken ſei es unmöglich „in Barbarei zurückzufallen“. Wir wiſſen, was künſtleriſch genommen der Begriff der Barbarei, für die er in Oberitalien ſprechende Zeugniſſe gefunden hatte, für ihn zu bedeuten hatte, und es bedarf nicht des Hinweiſes, daß Rom ihn in ſeinem Glaubensbekenntnis unerſchütterlich feſt machen mußte.

Goethes Pläne gehen aber weit über die Erkenntniß vom Bau und von den Eigenſchaften des menſchlichen Körpers hinaus und gipfeln ſchließlich in Unterſuchungen und Studien, über die ſich etwas Beſtimmtes nur ſchwer ermitteln läßt, weil er ſie mit dem Schleier des Geheimnisvollen umgibt, und auch die wenigen andern, die um die Sache wußten, ſich nur in unbeſtimmten Andeutungen bewegen. Soviel iſt indeſſen ſicher, daß inmitten ſeiner Bemühungen anatomiſche Studien, im Hinblick auf einen beſtimmten Kanon und von dieſem abweichende Charaktere, ſtehen. „Meine Kunſtſtudien gehen ſehr vorwärts, mein Prinzip paßt überall und ſchließt mir alles auf. Alles, was Künſtler nur einzeln mühſam zuſammenſuchen müſſen, liegt nun zuſammen offen und frei vor mir. Ich ſehe jetzt, wie viel ich nicht weiß, und der Weg iſt offen, alles zu wiſſen und zu begreifen.“ (1. Sept. 1787.) Etwas beſtimmter ſpricht er ſich wenige Tage ſpäter aus: „Mein Prinzip, die Kunſtwerke zu erklären und das auf einmal aufzuſchließen, woran Künſtler und Kenner ſich ſchon ſeit der Wiederherſtellung der Kunſt zerſuchen und zerſtudieren, find ich bei jeder Anwendung richtiger. Eigentlich iſt's auch ein Columbiſches

Ei. Ohne zu ſagen, daß ich einen ſolchen Kapitalſchlüſſel beſitze, ſpreche ich nun die Teile zweckmäßig mit den Künſtlern durch und ſehe, wie weit ſie gekommen ſind, was ſie haben und wo es widerſpricht. Die Türe hab ich offen und ſtehe auf der Schwelle und werde leider mich von da aus nur im Tempel umſehen können und wieder ſcheiden.“ Und endlich wieder einige Tage ſpäter heißt es: „Nun hab ich ein Köpfchen nach Gips gezeichnet, um zu ſehen, ob mein Prinzipium Stich hält. Ich finde es paßt vollkommen, und erleichtert erſtaunend das Machen. Man wollte nicht glauben, daß ichs gemacht habe, und doch iſt es noch nichts. Ich ſehe nun wohl, wie weit ſichs mit Applikation bringen ließe.“ Worin beſteht dieſes Prinzip, das ihm als eine ſo nützliche Errungenſchaft erſcheint, über deſſen Weſen er ſich aber kaum andeutungsweiſe ausſpricht und das ihn doch monatelang als Problem von höchſter Bedeutung beſchäftigt? Da es Künſtler wie Kenner gleichmäßig angeht, demnach eine praktiſche wie theoretiſche Seite beſitzt, was letztere anlangt alſo auch für hiſtoriſche und ſtilkritiſche Fragen in Betracht kommen kann, ſo wird es vermutlich auf die Konſtruktion und die Beſtimmung eines Schönheitsideals nach gewiſſen Grundregeln ankommen, alſo auf einen Kanon, den er mit Hilfe ſeiner zeichneriſchen und anatomiſchen, alſo auf einer praktiſchen Tätigkeit beruhenden Studien gewonnen hat. Die ganze Idee hat ihn lange beſchäftigt, auch noch, als er nach Weimar zurückgekehrt war. Er wandte ſich hier erneut der Antike zu und wollte auch hier mit der Anwendung ſeines Prinzips zu einem zufriedenſtellenden Ergebnis gelangt ſein. So äußert ſich wenigſtens Caroline Herder in einem Briefe an ihren Gatten (12. Sept. 1788), in dem es heißt, Goethe ſei durch Schillers Gedicht im Merkur über die „Götter Griechenlands“ auf die Eigenſchaften gekommen, die die Alten in ihren Göttern und Helden in der Kunſt dargeſtellt haben, wie es ihm geglückt ſei, den Faden des Wie? hierin gefunden zu haben, was er dann als man von den „Charakteren“ in den Bildſäulen geſprochen, dahin weiter ausgeführt habe: es ſei ſchwer einen echten und wahren Götter- und Heldenkopf unter den alten zu finden. Der antike Künſtler habe oft — eine Annahme, die, wie wir gleich hinzufügen wollen, in dieſer Allgemeinheit auf einem Irrtum beruht — wenn er dieſen oder jenen ehren wollte, ſein Porträt zum Gott oder Helden oder jenes Frauenporträt zur Göttin genommen. Dazu gehöre ein Studium die echten Ideale aufzufinden. In dieſem Streben zu individualiſieren und das Wahre der zur künſtleriſchen Form gewordenen antiken Göttergeſtalten, alſo den Typus feſtzuſtellen, kann man Äußerungen ſtilkritiſcher Betrachtungen ebenſo wie Anfänge kunſtmythologiſcher Studien erblicken. Die echten Ideale auffinden, heißt, aus der Maſſe der vorhandenen Monumente das, was dem feſtgelegten Typus widerſpricht, ausſcheiden und andererſeits ſich auf Grund einer geſicherten Methode zu den Werken hinleiten laſſen, die in ihrer äußeren Erſcheinung den Vorſtellungen vom Weſen einer beſtimmten Gottheit, wie wir es aus beglaubigten Monumenten erſchließen können und wie es in der antiken Überlieferung erſcheint, entſprechen — ein hermeneutiſches Unterſuchungsverfahren, das wir indeſſen nur in einem beſchränkten Sinne bei Goethe vorausſetzen dürfen. Es iſt auch nicht ganz klar, wie er ſeine Methode in die Praxis hat umſetzen wollen, denn auch hier iſt er ſehr zurückhaltend, und andere, die um ſein Rezept wußten, ſcheuen ſich, aus Rückſicht auf ſein ſorgſam gehütetes Geheimnis Farbe zu bekennen. Caroline Herder, die in dieſer Frage Beſcheid wußte, deutet wenigſtens die Art und Weiſe an, wie ſich Goethe die Verwirklichung ſeiner Ideale dachte. „Wenn Goethe begünſtigt würde durch Glück, Geld und Künſtler in Rom, ſo ſchreibt ſie an ihren Gatten am 7. Sept. 1788 nach Rom, ſo glaube ich gewiß, daß er jeden menſchlichen Charakter vom Scheitel bis zur Fußſohle, wie er glaubt, herausbringen könnte. Dies ſcheint tief in ſeiner Seele zu liegen. Sage aber um Gotteswillen keinem etwas davon, weder Angelika noch den Malern! Wir haben ihm ein heiliges Stillſchweigen angeloben müſſen." Einige Tage zuvor hatte er erklärt, daß, wenn Ludwig XIV. noch lebe, er glaube durch ſeine Unterſtützung die ganze Sache ausführen zu können; er hätte einen Sinn für das Große gehabt und mit zehn- bis zwölftauſend Talern des Jahres könne er es in zehn Jahren, natürlich in Rom allein, ausführen.

Dieſe im größten Stile gedachte experimentelle Methode fußt auf ſeinen naturwiſſenſchaftlichen Studien. Denn „ſo viel iſt gewiß, die alten Künſtler haben eben ſo große Kenntnis der Natur und einen eben ſo ſichern Begriff von dem, was ſich vorſtellen läßt, und wie es vorgeſtellt werden muß, gehabt als Homer," und „dieſe hohen Kunſtwerke ſind zugleich als die höchſten Naturwerke von Menſchen nach wahren und natürlichen Geſetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zuſammen, da iſt die Notwendigkeit, da iſt Gott." Dieſen herrlichen Hymnus auf den vorbildlichen Charakter der antiken Kunſt hat Rom gezeitigt. Goethe hat ihn unter dem unmittelbaren Einfluß einer auf das ſinnliche und geiſtige Auge mächtig einwirkenden

Welt, unter dem Andrang naturwiſſenſchaftlicher Ideen, die ihn Tag für Tag beſchäftigten, aus ſich herausgeboren. Doch ſind auch fremde Theorien in das Bereich dieſer Studien gezogen worden. Wir nannten bereits den Namen von Camper, deſſen Doktrin durch Vermittelung ſeines Sohnes („ein trefflicher Zeichner und Maler, ein guter Mineraloge und ein ſehr geſchickter Zergliederer“, betrieb auch mit Erfolg höhere Mathematik, Chemie und Phyſik) ihm in Rom erläutert wurde. Petrus Camper[55]) (1722—1789), Anatom, praktiſcher Arzt, Hygieniker und Kunſtfreund, ein vielſeitiger Gelehrter und ebenſo tätiger Schriftſteller, hatte u. a. auch verſucht die Schönheit des menſchlichen Geſichts auf ein beſtimmtes Prinzip zurückzuführen, ein Verſuch, von dem ſich Goethe durch Herder (der in dem Aufſatz „Vom Ideal des Schönen“ auf die Camperſche Theorie von der Schädelwölbung hinweiſt) unterrichten ließ. Camper hatte, um die höchſte Schönheit der antiken Geſichtsbildung zu zeigen, den Verſuch gemacht, auf eine Leinewand drei Köpfe zu zeichnen, wovon der erſte einen Winkel von 90, der zweite einen von 95 und der dritte einen von 100 Graden beſchrieb, und dieſer letztere hatte die meiſte Übereinſtimmung mit dem Kopf des Apoll vom Belvedere. Was mehr als einen Winkel von 100 Grad beſchreibt, iſt ſeiner Auffaſſung nach ein Ungeheuer. Aber auch mit dem Winkel von 100 Graden würde man, ſo lehrt Camper weiter, das Schöne nicht hervorbringen können, wenn man die Hirnhöhle auf dieſelbe Art zeichnete, wie ſie ſich in der Natur zeigt und ſo, wie man für gewöhnlich den Kopf eines Europäers zeichnet. Er weiſt darauf hin, daß ein Viereck, das mehr hoch als breit ſei, unſerm Auge angenehmer ſei als ein gleichſeitiges Viereck, weshalb die Alten anſtatt dem Gehirn den Raum zu laſſen, den die Natur fordert, den Winkel, der größer als ein Rechter ſei, oben an der Hirnhöhle angeſetzt und hinten abgenommen haben „wodurch ein Kopf von 100 Graden viel länglicher wird und einen höheren Scheitel erhält, welches die Urſache iſt, daß die Augen alsdann mitten im Kopfe zu ſtehen kommen“. Es iſt einleuchtend, daß dieſe Theorie höchſtens in ihrem erſten Teile Goethes Zuſtimmung finden konnte, denn das Camperſche Schönheitsideal trug doch zu ſehr den Charakter des künſtlich Konſtruierten an ſich und widerſprach ſomit grundſätzlich dem, was Goethe gerade als das Prinzip der Antike in Anſpruch nahm: die wahren und natürlichen Geſetze, die Notwendigkeit, bei der alles Willkürliche, Eingebildete fern ſei.

Wie Goethe ſich im übrigen zu Campers Schönheitstheorie ſtellte, können wir nur vermuten. In ſeiner Abhandlung „Über die Schönheit der Formen" kommt Camper zu Ergebniſſen, die mit der bisherigen Auffaſſung, daß die Schönheit der Form von gewiſſen Verhältniſſen der Teile zueinander abhänge, in Widerſpruch ſtehen. Nach dem Vorgange der Alten, die ſich einen ſolchen Kanon (Norm) zurecht gemacht hätten, haben alle Bildhauer und Maler vom fünfzehnten Jahrhundert an dieſe Verhältniſſe von neuem eingeführt und mit Eifer verteidigt (Lionardo, Dürer, Mengs). Wie kommt es, ſo fragt er, daß wir die Bildwerke der Alten mit allgemeiner Beiſtimmung ſchön nennen? Warum wird ein Polyklet, Lyſipp, Phidias, Apelles ſo einmütig geprieſen, warum ein Michelangelo, ein Raffael, Correggio und Tizian? obwohl die Erfahrung lehrt, daß die Schönheit ihrer Werke nur durch langes Studium recht verſtanden und beurteilt werden kann? Er kommt weiter zu der Auffaſſung, daß die Natur in der Bildung der Körper nichts anderes bezwecke als nur die Nützlichkeit der konſtitutiven Teile, keineswegs aber feſte Verhältniſſe, daß folglich an den Formen des tieriſchen Körpers keine unveränderliche, ewige, durch Regeln beſtimmbare Schönheit haften könne. Mit andern Worten: alles das Schöne, was wir in der Geſtalt der Menſchen und Tiere zu finden glauben, hängt von einer gegenſeitigen Übereinſtimmung ab, die ſich auf die Autorität einiger weniger gründet, und dieſe Schönheit der Formen iſt eine bloße Einbildung, die lediglich von der Gewohnheit abhängt. Die Fähigkeit das Schöne zu erkennen und zu beurteilen, Gefühl, Geſchmack, auch Takt genannt, hängt allerdings zwar von einer gewiſſen natürlichen Anlage ab, die manchen Menſchen vor anderen eigen iſt, größtenteils aber von Kultur, Unterweiſung und der täglichen Betrachtung der beſten Kunſtwerke, und iſt faſt eins mit dem Ergebnis unſrer erlangten Kenntniſſe und Erziehung. Das wahre Schöne der Form treffen, heißt von der Natur und Wirkung des Lichtes, auf welche Weiſe wir die Gegenſtände ſehen, was für Veränderungen in dieſer Hinſicht entfernte Gegenſtände erleiden und wie ſie über oder unter unſerem Geſichtspunkt ihre wahre Geſtalt zu verlieren ſcheinen — von dieſer Natur und Wirkung des Lichtes einen ſolchen Gebrauch zu machen verſtehen, daß die nachgeahmten Gegenſtände in den Augen des Beſchauers dieſelben Bilder erwecken, als die Gegenſtände ſelbſt in der Nähe tun. Dies iſt zugleich alles, was man von der Bildhauer-, Bau- und Malkunſt zu fordern berechtigt iſt. Camper beſtreitet alſo ausdrücklich, daß es keine durch Regeln beſtimmbare Schönheit der Form, keine Schönheit gibt, die aus einer beſtändig bleibenden Proportion der Teile abgeleitet werden kann.

Mit dieſer auf naturwiſſenſchaftliche Beobachtungen ſich gründenden Theorie Campers treffen Goethes Anſichten zuſammen. Aus der Zeit ſeiner „Spinoza-Studien“ iſt von Suphan ein kleiner philoſophiſcher Traktat, deſſen Abfaſſung von den einen in die Zeit von 1784—85, alſo vor die italieniſche Reiſe geſetzt, von andern, wie es uns ſcheint mit größerem Recht, als eine Frucht des römiſchen Aufenthaltes betrachtet wird[56]), bekannt gemacht worden, in dem es im Anſchluß an Herderſche Ideen, wenn auch nicht immer mit ihnen übereinſtimmend, ſehr bemerkenswert heißt: „Das Meſſen eines Dinges iſt eine grobe Handlung, die auf lebendige Körper nicht anders als höchſt unvollkommen angewendet werden kann. Ein lebendig exiſtierendes Ding kann durch nichts gemeſſen werden was außer ihm iſt, ſondern wenn es je geſchehen ſollte, müßte es den Maßſtab ſelbſt dazu hergeben, dieſer aber iſt höchſt geiſtig und kann durch die Sinne nicht gefunden werden... So hat man den Menſchen mechaniſch meſſen wollen, die Maler haben den Kopf als den vornehmſten Teil zu der Einheit des Maßes genommen, es läßt ſich aber doch daſſelbe nicht ohne ſehr kleine und unausſprechliche Brüche auf die übrigen Glieder anwenden“. Es iſt darauf hingewieſen worden, daß Goethe ſolche Sätze erſt in dieſer Form hinſchreiben konnte, als ihm das Geſetz der Metamorphoſe der Pflanze, für das er im botaniſchen Garten zu Padua an der nachmals nach ihm benannten Fächerpalme eine ſchöne Beſtätigung gefunden hatte, klar geworden und ſeine Anwendbarkeit auf alles Lebendige von ihm geahnt worden war. In einem Briefe an Frau von Stein (8. Juni 1787) weiſt er auf ſeine geheimnisvolle Entdeckung hin: auf die Urpflanze, „das wunderlichſte Geſchöpf von der Welt“, um das ihn die Natur ſelbſt beneiden ſoll. „Mit dieſem Modell und dem Schlüßel dazu, kann man alßdann noch Pflanzen ins unendliche erfinden, die konſequent ſeyn müſſen, das heißt: die, wenn ſie auch nicht exiſtieren, doch exiſtieren könnten... Daſſelbe Geſetz wird ſich auf alles übrige lebendige anwenden laſſen.“ In dieſen letzten Worten liegt der tiefe Sinn ſeiner künſtleriſchen Entdeckung verborgen: es iſt das innere Bildungsprinzip, die in dem Lebeweſen liegende innere Kraft einer normalen äußeren Entwicklung, ein Hinweis auf die Idee der Entwicklung. Bei dem vorſtehend etwas umſtändlich begründeten Hinweis auf ſeine praktiſche Methode verſtehen wir nun auch vielleicht ſeine geheimnisvollen Äußerungen über ſeine Prinzipien und ſeine Experimentalmethode, wir können uns nun auch in den Geiſt ſeiner Worte verſetzen, wenn er über das Ergebnis ſeiner Arbeit ſchreibt: „Die menſchliche Geſtalt tritt in alle ihre Rechte und das übrige fällt nun wie Lumpen vom Leibe. Ich habe ein Prinzip gefunden, das mich wie ein Ariadniſcher Faden durch die Labyrinthe der Menſchen Bildung durchführen wird". Die praktiſche Beſtätigung aber für dieſes Prinzip ergibt ſich ihm in einem künſtleriſchen Verſuch: „Ich habe einen Herkuleskopf angefangen, worüber ſie ſich alle verwundern, weil ſie dachten, ich hab ihn durch einen Zufall ſo getroffen, ich hab ihn aber nach meinem Grundſatz gemacht und wenn ich Zeit und Fleiß habe dieſen Grundſatz zu entwickeln und mich mechaniſch zu üben, kann ich andere ebenſo machen." Faſt aber ſcheint es, als ob er zu guterletzt in dieſen „Grundſätzen" etwas ſchwankend und ihm die Schwierigkeit ſeines Beginnens klar geworden ſei. Denn als er an einem der letzten Tage ſeines römiſchen Aufenthaltes mit Meyer zuſammen die Gipsabgußſammlung der franzöſiſchen Akademie beſuchte und hier die berühmteſten Statuen des Altertums ſo, daß ſie miteinander verglichen werden konnten, zuſammengeſtellt ſah, als er hier — gleichſam einer der letzten großen Eindrücke Roms — fühlte, „das Würdigſte, womit man ſich beſchäftigen ſollte, ſei die menſchliche Geſtalt", da muß er ſich unter dieſen Eindrücken geſtehen: „Selbſt vorbereitet, ſteht man wie vernichtet. Hatte ich doch Proportion, Anatomie, Regelmäßigkeit der Bewegung mir einigermaßen zu verdeutlichen geſucht; hier aber fiel mir nur zu deutlich auf, daß die Form zuletzt alles einſchließe, der Glieder Zweckmäßigkeit, Verhältnis, Charakter und Schönheit."

Das Ergebnis all dieſer Bemühungen Goethes iſt, daß auch auf dem Gebiete wiſſenſchaftlich-empiriſcher Studien die Antike für ihn der Ausgangspunkt für den Flug hoher Ideen, eine Quelle eindringender Forſchung geworden iſt. In Rom aber hat er dieſe neuen Wege gefunden. Hier in der ewigen Stadt, ſo heißt es in einem Briefe an Knebel (18. Aug. 1787), ſah er manches, was er in der Heimat nur vermutete und mit dem Mikroſkop ſuchte, „mit bloßen Augen als eine zweifelloſe Gewißheit", weil in Rom alles „aufgeſchloſſener und entwickelter" iſt als in der Heimat. Italien, Rom und die Antike haben ſeiner großen nationalen Kulturtat, das deutſche Weſen mit romaniſchem Geiſt neu zu erfüllen, die eigentliche Kraft geliehen — die Antike freilich nicht nur in der beſchränkten Bedeutung als bildende Kunſt der Alten verſtanden, ſondern in der weiten Ausdehnung einer weltbewegenden Macht, einer für den Menſchen ſeit Jahrhunderten ſchöpferiſchen und geſtaltenden Kraft für ſeine geiſtige Wiedergeburt. Aber die Kunſt war doch das treibende Mittel, man möchte ſagen die konkrete Größe innerhalb dieſer Sphäre. Und wenn Goethe auch etwas mehr als Homeride bedeuten wollte, ſo war allerdings in ihm zu Tat und Wahrheit geworden, was Herder für den Kulturmenſchen herbeiſehnte: die griechiſche Kunſt ſolle uns beſitzen und zwar an Seele und Körper. Und doch war dieſes Griechentum von ihm wie einſt von Winckelmann mehr geahnt als mit leiblichen Augen geſehen worden.

> Denn ach, mich trennt das Meer von den Geliebten,
> Und an dem Ufer ſteh ich lange Tage
> Das Land der Griechen mit der Seele ſuchend

— wie Iphigenie hatte er ſehnſuchtsvoll nach dem klaſſiſchen Lande der Schönheit geblickt!

In Sizilien hat er den Homer erſt recht kennen gelernt, ſeine Beſchreibungen, ſeine Gleichniſſe, die Stätten, an denen ſein Epos ſpielt, begriffen, die Odyſſee iſt ihm auf dieſe Weiſe ein „lebendiges Wort" geworden. In Päſtum befand er ſich bei der Betrachtung der mächtigen Tempelruinen zunächſt „in einer völlig fremden Welt", da das moderne Auge ſchlankere Formen zu ſehen gewohnt ſei, während „dieſe ſtumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmaſſen läſtig, ja furchtbar erſcheinen". Aber da vergegenwärtigt er ſich den „ſtrengen Stil der Plaſtik" und nun erſt befreundete er ſich mit den kompakten Reſten griechiſcher Kunſtübung. Er ſah die Antiken in Neapel, beſuchte Pompeji und hatte ſomit Gelegenheit einen Einblick in die Kunſt der vom Veſuv verſchütteten Sädte Campaniens zu tun, von der wir wiſſen, daß ſie ſich aufs engſte mit der Kunſtübung der helleniſtiſchen Zeit berührt. Er ſieht die Tempel von Segeſta und Girgenti und empfängt in Sizilien manchen großen Eindruck von antiker Kunſt und antikem Leben und es überkommt ihn angeſichts dieſer herrlichen Natur und dieſer Kunſtwelt das Gefühl, daß die Kenntniſſe von der Antike, wie ſie nach Lage der Dinge das damals lebende Geſchlecht beſaß, verglichen mit dem Umfang und der Macht des antiken Griechentums nur ein Stückwerk ſei. „Wie traurig hat man nicht unſre Jugend auf das geſtaltloſe Paläſtina und auf das geſtaltverwirrende Rom beſchränkt! Sizilien und Neugriechenland läßt mich nun wieder ein friſches Leben hoffen" und „Sizilien iſt der Schlüſſel zu allem". Aber wie bei

Winckelmann, der nichts in ſeinem Leben ſo ſehnlich wünſchte als Athen zu ſehen oder Elis bereiſen zu können, iſt es auch Goethe nicht beſchieden geweſen, die Antike in ihrer urſprünglichſten Friſche in ihrer Hoheit und Schönheit im Lande ihres Urſprungs und in den Originalen zu ſehen, und jene hohen Meiſterwerke, die die Größe der griechiſchen Kunſt der erſten und zweiten Blütezeit bezeichnen, erſcheinen ihm in ihrer Hoheit im Grunde genommen nur wie eine Ahnung von einem in der Ferne liegenden ſchönen Lande. In Rom ſah er bei Ritter Worthley in deſſen im Orient gebildeten Mappen Zeichnungen von den Reliefs des Parthenonfrieſes: „man kann ſich nichts Schöneres denken als die wenigen einfachen Figuren“. Dreißig Jahre ſpäter, wo die Sehnſucht nach Italien infolge der politiſchen Ereigniſſe und der modernen künſtleriſchen Strömung, die nicht ſeinen Beifall fand, ihn verlaſſen hatte, hätte er gern „die Elginiſchen Marmore und Konſorten“ (die Parthenonſkulpturen, die 1816 von Lord Elgin durch Kauf in den Beſitz des britiſchen Muſeums übergingen und andere attiſche Antiken der erſten Blütezeit) geſehen: „denn hier iſt doch allein Geſetz und Evangelium beiſammen; alles übrige könnte man allenfalls miſſen“, und den deutſchen Bildhauern gibt er zu Nutz und Frommen den wohlgemeinten Rat, nach England zu reiſen und die in London befindlichen Überreſte vom Parthenon und vom Fries von Phigalia zu ſtudieren. Noch heutigen Tages begrüßen den Fremdling, der Goethes Wohnhaus in Weimar beſucht, im Treppenhauſe zwei große Kartons der Parthenonſkulpturen neben den Figuren des betenden Knaben, des Faun und der Gruppe von San Ildefonſo. Gegen dieſe vorauszuſehende und an ſich ſachlich durchaus gerechtfertigte Verlegung des Schwerpunktes künſtleriſcher Studien hatte ſich Herder (in der dritten Sammlung ſeiner Briefe zur Beförderung der Humanität, 1794 u. 1796) viele Jahre zuvor energiſch erklärt. „Die griechiſchen Kunſtwerke ſind ja unſerem unfreundlichen Klima fremde; und es dauerte mich ſtets, wenn ich Schätze dieſer Art nach Britannien hinübergeſchifft ſah. Laſſet, ihr Weltüberwinder, den Raub Griechenlands und Ägyptens ihrer alten Beherrſcherin, dem milden und ewigen Rom, wo jedermann, dem das Glück den Weg dahin nicht verſagte, um ein Nichts zu ihnen Zutritt findet. Sendet eure Künſtler dahin, oder gewähret euch ſelbſt ihren mildernden Anblick; nur machet ſie nicht zu Boten unter den Völkern oder zu Hermesſäulen auf euren glorreichen Wegen.“ Nennenswerte Überreſte aus der hohen Zeit der griechiſchen Kunſt beſitzt Rom auch heutigen Tages noch nicht. Der Zug der modernen Archäologen geht deshalb mehr nach dem Oſten, jetzt und ſeit Jahren ſchon unter dem Einfluß der epochemachenden Ausgrabungen, die eine Kulturtat der europäiſchen Völker des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnen, nach dem griechiſchen Mutterlande, nach der Inſelwelt und nach Kleinaſien. Und doch würde die geſamte Antike, die wir heutigen Tages dank dieſer erfolgreichen Ausgrabungen des neunzehnten Jahrhunderts kennen, ohne die Schätze Roms nur ein beklagenswertes Bruchſtück ſein, bei dem wir ſchmerzlich vermiſſen würden, was ſeit vier Jahrhunderten aufs engſte mit der Geſchichte der Menſchheit und der Bildung ihres geiſtigen Beſitztums verwoben iſt. Trotz ſeiner Äußerung über die Elginſchen Erwerbungen dürfte wohl auch Goethe ſo gedacht haben.

Die Antike im vorſtehenden Sinne, als die Kunſt der klaſſiſchen Völker betrachtet, bildet aber nur ein Bruchſtück des geſamten inneren Geiſteslebens der klaſſiſchen Kultur, die auf alle Völker und nicht zum wenigſten auf das deutſche ſegenſpendend ausgeſtrahlt hat. Wir Deutſchen müſſen uns geſtehen, daß wir uns ſelbſt, daß wir vor allem das ganze achtzehnte Jahrhundert mit ſeiner geiſtigen Bewegung nicht verſtehen würden, wenn wir die Alten in ihrer Kultur nicht begreifen könnten. Und dieſe Kultur umfaßt nicht nur die Werke der Kunſt, von denen wir nur Bruchſtücke beſitzen, nicht nur die Erzeugniſſe der Litteratur, von denen der Zufall auch nur verhältnismäßig weniges überliefert hat, ſondern die geſamten Ideale, die die Griechen geſchaffen haben: auch die Ideale der Vernunft, die Ideale einer normalen Entwicklung im Leben des Einzelnen, die innere Freiheit, die keinerlei Zwang kennt, am wenigſten geiſtige Bevormundung. Daß das Nachleben dieſer Antike auf Goethe unter den Strahlen der ſüdlichen Sonne ihren Einfluß geltend gemacht, bildend, läuternd, ſittlich erhebend gewirkt hat, ihn von den „phyſiſchen und moraliſchen Übeln“ heilte, die ihn in Deutſchland quälten und unbrauchbar machten, in ihm eine Wiedergeburt des Menſchen erzeugte, die er vom Süden erhofft hatte, iſt die große, ja größte Errungenſchaft von Italien und Rom. Wie er aber dieſe Antike als eine ſittlich bildende, in ſeinem Sinne als normale Macht verſtanden hat, das hat er, gleichſam ein ſtilles Selbſtbekenntnis für die eigne innere Entwicklung, in dem Hymnus auf das Altertum ausgeſprochen, der ſich in der kleinen, 1805 vollendeten Schrift über Winckelmann niedergelegt findet. Wir heben nachſtehend folgende, die Bedeutung der antiken Kultur kennzeichnende Stelle heraus: „Nach einerlei Weiſe lebte der Dichter in ſeiner Einbildungskraft, der Geſchichtſchreiber in der politiſchen, der Forſcher in der natürlichen Welt. Alle hielten ſich am Nächſten, Wahren, Wirklichen feſt, und ſelbſt ihre Phantaſiebilder haben Knochen und Mark. Der Menſch und das Menſchliche wurden am werteſten geachtet und alle ſeine innern, ſeine äußern Verhältniſſe zur Welt mit ſo großem Sinne dargeſtellt als angeſchaut. Noch fand ſich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerſtückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der geſunden Menſchenkraft nicht vorgegangen. Aber nicht allein das Glück zu genießen, ſondern auch das Unglück zu ertragen, waren jene Naturen höchlich geſchickt; denn wie die geſunde Faſer dem Übel widerſtrebt und bei jedem krankhaften Anfall ſich eilig wiederherſtellt, ſo vermag der Jenen eigne geſunde Sinn ſich gegen innern und äußern Unfall geſchwind und leicht wiederherzuſtellen.“ Der Typus einer ſolchen antiken Natur im modernen Menſchen war ihm Winckelmann, und die Stätte, „wo er ſeine Wünſche erfüllt, ſein Glück begründet, ſeine Hoffnungen überbefriedigt“ ſieht, iſt Rom. Wilhelm von Humboldt hat den Gedanken in begeiſterten Worten weiter ausgeſponnen, und Goethe hat dieſen Panegyrikus in ſeinem „Winckelmann“ mitgeteilt. In ihm ſpiegeln ſich ſeine eigne geſunde Natur, das harmoniſche Behagen wieder, das Rom gezeitigt, das Entzücken über die Neugeſtaltung des innern Menſchen. Das iſt die Macht der Antike in ihrer höchſten und vollkommenſten Bedeutung.

Die Kunſt der Renaiſſance.

> Sahſt eine Welt hier entſtehn, ſahſt dann eine Welt hier in Trümmern,
> Aus den Trümmern aufs neu' faſt eine größere Welt!
>
> Goethe, Röm. Elegien.

Das Goethe-Haus in Weimar, der geräumige, aber ſchlichte, altväteriſche Bau, in dem der Dichter vierzig Jahre ſeines inhaltsreichen Lebens verbracht hat, führt, ſeitdem es als Vermächtnis von Goethes letztem Enkel in den Beſitz des Weimariſchen Staates übergegangen iſt, mit gutem und ſchönem Recht die Bezeichnung eines Muſeums. Von außen ahnt man freilich die Koſtbarkeiten nicht, die es in ſeinen Mauern birgt. Wer aber von dem ſtattlichen Treppenhauſe aus die nach der Straße zu gelegenen Räume des erſten Stockwerkes mit einigem Blick für das, was ſich als künſtleriſch bedeutſam aus der Maſſe pietätvoller Erinnerungen an den großen Toten heraushebt, durchwandert, der ſtaunt über die Fülle von Kunſtſchätzen der mannigfachſten Art, die an den Wänden, auf Tiſchen und in Pulten Platz gefunden haben, oder wem es gar vergönnt geweſen, in die zahlloſen Mappen, die mit Kunſtblättern aller Art, namentlich mit Stichen und Zeichnungen aus alter und neuer Zeit gefüllt ſind, einen Einblick zu tun, der iſt voll von Bewunderung über das, was an künſtleriſchen Zeugniſſen aus den verſchiedenen Jahrhunderten mit Fleiß und Ausdauer, mit feinem Sinn und Verſtändnis vereint worden iſt. Was wir hier ſehen hat zu einem guten Teile Goethes Leben mit bedeutſamem Inhalt verſehen und das Glück und die Zufriedenheit ſeines Daſeins bis in die letzten Tage ſeines Lebens ausgemacht. Niemand hat dieſe Tatſache beſſer gewürdigt, als Goethe ſelbſt, wenn in einer letztwilligen Verfügung, die ſich in den Akten des

Kanzlers von Müller erhalten hat, über ſeine Schätze bemerkt: „Meine Manuſkripte, meine Briefſchaften, meine Sammlungen jeder Art ſind der genaueſten Fürſorge wert. Nicht leicht wird jemals ſo vieles und ſo vielfaches an Beſitztum intereſſanter Art bei einem einzigen Individuum zuſammenkommen. Der Zufall, die gute Geſinnung meiner Mitlebenden, mein langes Leben haben mich ungewöhnlich begünſtigt. Seit 60 Jahren habe ich jährlich wenigſtens 100 Dukaten auf Ankauf von Merkwürdigkeiten gewendet, noch weit mehr habe ich geſchenkt bekommen. Es wäre ſchade, wenn dies alles auseinander geſtreut würde. Ich habe nicht nach Laune oder Willkür, ſondern jedesmal mit Plan und Abſicht zu meiner eigenen folgerechten Bildung geſammelt und an jedem Stücke meines Beſitzes etwas gelernt. In dieſem Sinne möchte ich dieſe meine Sammlungen gern konſerviert ſehen". Der Fürſorge von Karl Ruland iſt es zu danken, wenn auch wir das Glück haben, uns an Goethes Beſitztum ſo, wie dieſer es ſelbſt einſt tat, in ſtillen Mußeſtunden zu begeiſtern. Und es darf von dem Standpunkt deſſen aus, der in jedem Werke der bildenden Künſte, in jedem Erzeugnis des Kunſtgewerbes, in der ſchlichten, vergilbten Zeichnung ſowohl, die verborgen in den Mappen kaum beachtet wird, wie in dem unſcheinbaren Figürchen, das in der Ecke eines Glasſchrankes ſteht, ein lebendiges, ſprechendes Dokument nicht nur für die Zeit ſeiner Entſtehung erblickt, ſondern auch für die Beurteilung deſſen, der es erworben und beſeſſen hat, — es darf im Rahmen dieſer Ausführungen offen das Geſtändnis abgelegt werden, daß nur die Kenntnis dieſer Schätze einen Einblick in den Geſamtbereich von Goethes allumfaſſendem Wiſſen, in das richtige Verſtändnis eines guten Teiles ſeiner litterariſchen Tätigkeit gewährt[57]). Die Schätze des Goethe-Hauſes bilden den lebendigen Kommentar zu dem Leben des Dichters, zu keinem Kapitel vielleicht mit ſo ſichtbaren Ergebniſſen, wie für die Geſchichte ſeiner italieniſchen Reiſe: Antike und Renaiſſance-Kunſt gehen hier Hand in Hand, uns daran zu erinnern, daß die Stützen von Goethes künſtleriſchem Glaubensbekenntnis und, gehen wir weiter, die Grundlagen für die Bildung und Reife ſeiner Lebensanſchauung in den Epochen jener längſt entſchwundenen Zeit ihre ſtärkſten Wurzeln haben. Schon wenn wir vom Flur aus das Haus betreten: das Treppenhaus, deſſen Weitläufigkeit wir bewundern und deſſen ganze Anlage uns in keinem Verhältnis zu den Dimenſionen des übrigen Baues zu ſtehen ſcheint, iſt offenbar aus einer Reminiscenz an italieniſche Verhältniſſe bei dem Umbau entſtanden, den Goethe und zwar nach eigenen Skizzen und Maßangaben vornehmen ließ. Den künſtleriſchen Willkommengruß entbieten uns hier die Statue des betenden Knaben und des Faun, ſodann die Gruppe von San Ildefonſo, oben, worauf bereits in dem vorigen Abſchnitt hingewieſen werden konnte, an den Wänden große Kartons nach den Parthenonſkulpturen. Dann betreten wir das Jupiterzimmer mit den Büſten des Jupiter von Otricoli und des Antinous von Mondragone, mit Burys Fragment einer Kopie nach Tizians himmliſcher und irdiſcher Liebe, mit den kolorierten Stichen nach Raffaels Farneſina-Fresken; im Junozimmer grüßt uns der Abguß der Juno-Ludoviſi, an der Wand hängt Meyers Kopie der Aldobrandiniſchen Hochzeit. Und wenn wir die übrigen Zimmer betreten, welche ſtattliche Zahl von Werken antiker und italieniſcher Kunſt in Originalen und Gipsabgüſſen: die, nur zum Teil, weil viel zu umfangreich, ausgeſtellte, koſtbare Sammlung von italieniſchen Schaumünzen des fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderts mit den Bildniſſen der Städtedynaſten und der Päpſte, die Sammlung wertvoller Renaiſſanceplaketten, antiker geſchnittener Steine, der Schwefel- und Gipsabgüſſe antiker Gemmen, die Sammlung antiker und Renaiſſancebronzen, der herrlichen italieniſchen Majoliken in reicher Auswahl jeder Gefäßform, der Abgüſſe antiker Büſten und Torſen — ja wer vermöchte in Kürze eine vollſtändige Aufzählung all der Koſtbarkeiten geben, die den ehrwürdigen, an ſich ſo beſcheidenen Räumen eine ſo eigenartige Bedeutung geben? Und dabei haben wir die zahlreichen Mappen noch nicht durchblättert, die Stiche, Lithographien und Holzſchnitte, die Handzeichnungen alter Meiſter enthalten, oder gar die Convolute, in denen die Hunderte von Blättern von Goethes eigenen Zeichnungen mit allerhand perſönlichen Erinnerungen an die ſüdliche Landſchaft, mit Tiſchbeins Reminiszenzen ſorgſam aufbewahrt werden. Und wie im Hauſe am Frauenplan, ſo werden wir auch in dem ſchlichten Gartenhauſe im Schloßparke in den wenigen Gegenſtänden, die jetzt noch die Räume füllen oder die Wände zieren, in mehreren wichtigen Zeugniſſen an die italieniſche Reiſe erinnert. Gleich im Erdgeſchoß finden wir den prachtvollen, großen Proſpekt von Rom vom Jahre 1765 und gegenüber an der Wand eine Anſicht von Rom aus der Vogelſchau zur Erläuterung der antiken Bauten und Ruinen von Pirro Ligorio in einem Stich von Francesco Tramezini vom Jahre 1773 — beide hatte Goethe aus Rom mitgebracht, ebenſo das mit der büßenden Magdalena des Batoni als Aufſatz geſchmückte Schreibzeug aus Porzellan, das wir im erſten Stock auf ſeinem Schreibtiſch bemerken. Bilden nicht auch ſie alle einen redenden Kommentar zur Kenntnis der italieniſchen Reiſe, des römiſchen Aufenthaltes, für die geiſtige Entwicklung des Dichters in jenen wichtigen Jahren ſeines Lebens, für ſeine Neigungen und Liebhabereien, für das Maß ſeiner hiſtoriſchen Intereſſen? Bei der Durchſicht dieſer Schätze darf freilich nicht vergeſſen werden, was Goethe ſchon in ſeinem Vermächtnis ausgeſprochen hat, daß ſie dem Sammeleifer eines langen Menſchenlebens zu danken und nicht etwa das Ergebnis jener Jahre ſind, die Goethe im Süden geweilt hat. Doch gehen wir keinesfalls in der Annahme fehl, daß der römiſche Aufenthalt, die enge Berührung mit alter und neuerer Kunſt in Italien, in ihm die Hauptveranlaſſung zu ſeiner ſpäteren Sammelleidenſchaft hervorgerufen hat. Dieſer Umſtand legt uns eine andere Frage nahe: wie waren die Kenntniſſe, die Goethe damals von der italieniſchen Kunſt beſaß, als er im Lande ſelbſt ihre Meiſterwerke in den Originalen zu ſehen Gelegenheit hatte, beſchaffen, in welchem Grade waren ſie geſchichtlich begründet und inwieweit ſtimmen ſie mit der geſchichtlichen Auffaſſung ſeiner Zeitgenoſſen überein?

Die erſten tieferen Eindrücke von Kunſt und Kunſtwerken hat Goethe in Leipzig empfangen. Hier hat ihm Oeſer Unterricht im Zeichnen erteilt und gleichzeitig das Evangelium vom Schönen verkündet, ſo wie es ihm nach ſeiner eignen Anſchauung und auf Grund der Schriften Winckelmanns erſchienen war. In Leipzig hat er auch die erſten größeren Kunſtſammlungen kennen gelernt, die berühmten Kabinette von Winckler und Richter, in ihrer Art große Sehenswürdigkeiten der damaligen Zeit. Die italieniſche Abteilung dieſer Sammlungen war aber offenbar nicht ihre ſtarke Seite; ihren Hauptbeſtand bildeten dem damaligen Geſchmack entſprechend Meiſter aus der ſpäteren Zeit, namentlich der bologneſiſchen Schule, auch Venezianer, ſoweit dieſe Gemälde die Namen ihrer Meiſter mit Recht trugen. Auch bezeugt Goethe in Dichtung und Wahrheit ausdrücklich, daß dieſe Sammler und Kunſtfreunde „mehr gegen die niederländiſche Schule ſich richteten“, wobei ſie ſich freilich einen ſehnſuchtsvollen Blick „nach Südoſten“ offen hielten. In der Dresdner Gallerie, die er damals zum erſten Male kennen lernte, „nahm er den Wert der italieniſchen Meiſter mehr auf Treu und Glauben an, als daß er ſich eine Einſicht in denſelben hätte anmaßen können“. In Straßburg ſah er, als Marie Antoinette auf ihrem Wege nach Paris die Stadt paſſierte, zum erſten Male ein Exemplar von Raffaels Teppichen

„und dieſer Anblick war für mich von ganz entſchiedener Wirkung, indem ich das Rechte und Vollkommene, obgleich nur nachgebildet, in Maſſe kennen lernte". Seine Kenntniſſe von der italieniſchen Kunſt blieben indeſſen bis auf die Zeit der italieniſchen Reiſe nur von ſolchen Zufällen beſtimmt. Und wo hätte er in Weimar Gelegenheit haben ſollen an der Hand von Originalgemälden geſchichtlich anerkannter Meiſter ſeinen Blick ſchärfen, ſein Urteil erweitern zu können? Im beſten Falle waren es immer nur Kupferſtiche, als kunſtgeſchichtliche Quellen Nachbildungen von zweifelhaftem Wert, mit deren Hilfe unſre Vorfahren in das Studium der Kunſtgeſchichte einzudringen ſuchten, zu denen bei Gelegenheit auch Handzeichnungen hinzukamen, die von Liebhabern mit beſonderem Fleiße geſammelt und für Studienzwecke, ſo auch von Goethe, ausgenutzt wurden. Aber was ſie boten, war, falls ſie wirklich echt waren, doch auch nur ein mangelhafter Erſatz für die großen Dokumente, die die italieniſche Kunſt in ihrer wahren Größe und Originalität offenbaren, abgeſehen davon, daß ihre Erwerbung immer vom Zufall und vom guten Willen einiger Freunde abhing. Da begreift man erſt die Sehnſucht nach dem Süden und das Bedürfnis, an Ort und Stelle die Kunſt aufzuſuchen, in den Kirchen und Paläſten, für die ſie beſtimmt war, und den Wunſch ſie dort in ihrer ganzen Urſprünglichkeit, klaſſiſchen Schönheit und in der Unmittelbarkeit, die von den Originalen allein ausſtrahlt, zu genießen.

Was Goethes geſchichtliche Wertſchätzung der italieniſchen Malerei, ja der ganzen italieniſchen Kunſt anlangt, ſo iſt er bis zu einem hohen Grade ein Kind ſeiner Zeit, mit all der Geſchmacksrichtung und den Vorurteilen, die ein Zeitalter auszeichneten, für das eine methodiſche kunſtgeſchichtliche Forſchung kaum in den Anfängen vorhanden, dem der Begriff der Kunſtgeſchichte als einer wiſſenſchaftlichen Disziplin unbekannt war. Goethe hat ſich aber vermöge ſeines künſtleriſchen Empfindens, das durch ſeine eigenen künſtleriſchen Studien und im Verkehr mit einſichtsvollen Malern nirgends mehr als in Rom eine Stärkung erfahren hat, ſchon im Süden, mehr aber noch im Laufe des nächſten Jahrzehnts, als die Ergebniſſe der italieniſchen Reiſe allmählich greifbarere Form gewannen, in mancher Hinſicht von der Einſeitigkeit der geſchichtlichen Betrachtungsweiſe ſeiner Zeit losgeſagt. Wie er bis in ſeine ſpäten Lebensjahre unaufhörlich zu lernen bemüht iſt, ſo wird auch ſeine Stellung zur Geſchichte der italieniſchen Kunſt univerſeller und objektiver, und als er ſpäter bei der Überſetzung des Benvenuto Cellini Gelegenheit fand ſich in die florentiniſche Kunſtgeſchichte einzuarbeiten, da überkommt es ihn wie ein Bedauern, in Italien die Kunſt der Renaiſſance nur mit Einſchränkung in ſich aufgenommen zu haben. Es iſt bei Beurteilung ſeiner künſtleriſchen und kunſtgeſchichtlichen Intereſſen ſchon mehrfach darauf hingewieſen worden, daß die italieniſche Kunſt erſt von dem Zeitpunkt an für ihn volle Bedeutung erhielt, wo ſich der Einfluß der Antike nachweiſen läßt. In dieſer Hinſicht war er der Schüler von Winckelmann und Mengs, namentlich von dem letzteren, deſſen Schriften in ihrer neuen Ausgabe, die er in Rom erhalten hat, ihm „unendlich intereſſant“ ſind und denen er „glückliche Erleuchtung zu danken“ hat. Unbillig würde es ſein, worauf wir hinzuweiſen bereits Gelegenheit gehabt haben, die Schuld für ſeinen eingeſchränkten geſchichtlichen Blick lediglich ſeinem litterariſchen Reiſeführer Volkmann beizumeſſen; auch dieſer war nur ein Kind ſeiner Zeit und erzählte vertrauensſelig nach, was andre als Evangelium verkündet hatten.

Winckelmann hat ſich nur gelegentlich mit Werken der Renaiſſancekunſt beſchäftigt. Seine Kunſtgeſchichte, die nur das Altertum behandelt, dehnt er allerdings bis in die nachchriſtliche Zeit (bis in das ſiebente Jahrhundert) aus, doch entſpricht es ſeiner innerſten Überzeugung, daß die Kunſt ihre höchſte Höhe nur im Altertum erreicht habe. Dieſe Doktrin ſtrahlt faſt bei jeder Gelegenheit auf die neuere Zeit aus. Selbſtverſtändlich iſt es der „Begriff der Schönheit“, der ihn zu Parallelen zwiſchen der Kunſt der alten und der der neueren Zeit führt. „Hier iſt in Vergleichung alter und neuer Werke der Unterſchied ſo deutlich, daß dieſe das Gegenteil von jenen zu ſein ſcheinen, und ein jeder wird gewahr, daß die mehreſten neueren Künſtler, ſonderlich Bildhauer, nach entgegengeſezeten ſelbſt entworfenen Regeln gearbeitet haben. Dieſe haben mit ſolchen Grundſäzen die Kunſt zu verbeſſern in guter Zuverſicht geglaubet, und haben ſich eingebildet, daß dieſelbe, wie verſchiedene andere Künſte, in der Action nicht zu ihrer völligen Feinheit gelanget ſei.“ (Geſ. Werke IV, S. 217.) „Von Michelangelo bis zum Bernini iſt dieſes Verderbnis beſtändig ſtufenweis gegangen.“ Der Plaſtik iſt bezeichnenderweiſe die Malerei überlegen: hier iſt „die Vergleichung mit den Bildern der Alten nicht in gleichem Grade nachteilig. Die Urſache iſt vermutlich, weil die Malerei ſeit ihrer Wiederherſtellung mehr als die Bildhauerei geübet worden, und folglich weniger in dieſer als in jener Kunſt ſich große Meiſter zu bilden Gelegenheit gehabt haben“ (Geſ. Werke IV S. 222). Beſtimmend für Winckelmanns Standpunkt iſt immer das

Maß, in dem ſich die neueren Maler dem Studium der alten Kunſt gewidmet haben, und um dieſer Tatſache willen bezeichnet ihm Raffael die Blütezeit der italieniſchen Malerei. (Geſ. Werke I, S. 265) „Da die raphaeliſche Schule, welche nur wie die Morgenröte hervorkam, aufhörete, verließen die Künſtler das Altertum und gingen, wie vorher geſchehen war, ihrem eigenen Dünkel nach.“ Unter dieſem Dünkel, von dem ſich die Künſtler des Quattrocento und die ſpäteren Nachfolger Raffaels leiten ließen, verſteht er die Richtung, die ihre Ideale nicht im Altertum gefunden hat, ſondern in der perſönlichen Auffaſſung, die jedem Künſtler das eigne Zeitalter, der perſönliche Stil anweiſt; deshalb liegt für ihn auch hinſichtlich der Naturbeobachtung der Schluß ſehr nahe, daß vor Raffael alle Figuren „gleichſam wie ſchwindſüchtig“ geweſen, während ſie durch Bernini wie „waſſerſüchtig“ geworden ſeien. Schließlich kommt er aber auf die bologneſiſche Malerſchule, auf die Caracci und ihre Nachfolger, zu ſprechen und weiß uns für ihre Bedeutung, ſo wie ſie ihm und andern ſeiner Zeitgenoſſen erſchien, als künſtleriſche Begründung anzugeben: „Dieſe waren Eklektici und ſucheten die Reinheit der Alten und des Raphaels, das Wiſſen des Michel Angelo, mit dem Reichthume und Überfluſſe der venetianiſchen Schule, ſonderlich des Paolo (Veroneſe), und mit der Fröhlichkeit des lombardiſchen Pinſels im Correggio zu erreichen“. Dieſes klar ausgeſprochene Urteil, deſſen Einzelheiten wir uns bei der Beurteilung der bologneſiſchen Malerſchule immer vor Augen halten müſſen, iſt es denn auch, das Winckelmann (Geſ. Werke IV, S. 301) ſchließlich zu der für ſeinen Standpunkt bezeichnenden Theſe führt, daß der „Inbegriff aller beſchriebenen Schönheiten in den Figuren der Alten ſich in den unſterblichen Werken des Anton Raphael Mengs findet, des größten Künſtlers ſeiner und auch der folgenden Zeit.“ Dieſe hier in Kürze entwickelte Theorie erſchließt uns das volle Verſtändnis für Goethes damalige Einſeitigkeit und für den Mangel, der ſich in ſeiner hiſtoriſchen Auffaſſung zu erkennen gibt. Wie es aber mit dieſer im einzelnen beſchaffen war, das erfahren wir, wenn wir uns zwei Werken zuwenden, von denen das eine Goethe nach eigner Ausſage gekannt und ſtudiert hatte, während das andre aller Wahrſcheinlichkeit nach durch ſeine Hände gegangen iſt: d'Argensvilles „Leben der berühmteſten Maler“, deſſen erſter Band in deutſcher Überſetzung in Leipzig 1767 erſchienen war, und Anton Raffael Mengs' hinterlaſſenem, 1786 zum erſten Male erſchienenen Traktat „Von den verſchiedenen Schulen der Mahlerei“[60]).

Schon Vaſari hatte in der Einleitung zu ſeinen Künſtlerbiographien von der Erſcheinung geſprochen, daß ſich im Jahre 1250 der Himmel der vielen herrlichen Talente erbarmte, die jeden Tag damals in Toskana erwachten, und ſie zur urſprünglichen Schönheit zurückführte. Der erſte, der anfing „nach neuer Manier zu zeichnen und zu malen" war Cimabue, doch war es Giotto vorbehalten „die faſt erſtorbene Kunſt wiederzuerwecken und ſie ſo zu erheben, daß ſie vorzüglich genannt werden konnte". Argensville nennt wohl Cimabue und Giotto, jenen mit der Bemerkung, daß er die Kunſt mit Leimfarben und auf naſſen Kalk zu malen erlernt und die „Malerei aus der Finſternis, worin ſie ſo lange verborgen gelegen, gezogen", Giotto aber, daß er Schüler von Cimabue geweſen und wiederum andere unterrichtet habe. Mit dieſen Namen und mit denen von Antonello da Meſſina und Andrea Verrocchio iſt für den Verfaſſer die Geſchichte der Malerei bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erſchöpft. „Raphael iſt das Haupt der römiſchen Maler, Leonhard da Vinci und Michael Angelo von den Florentinern, ohne daß wir uns mit dem Domenico Ghirlandi und Peter Perugino einlaſſen, welche, außer daß ſie Lehrmeiſter von Michael Angelo und Raphael geweſen, kein ſonderliches Verdienſt um die Kunſt haben. Bey der Lombardiſchen macht Correggio und bei den Venetianern Giorgione und Tizian den Anfang, mit Übergehung eines Cimabue, Giotto, Lippi, Bellino, Simon Memmi, Mantegna, Pietro Coſimo und anderer." Der Verfaſſer bezeichnet alſo klar ſeinen Standpunkt; die „Parteilichkeit" eines Vaſari und anderer italieniſcher Kunſtſchriftſteller erſcheint ihm „unverzeihlich" beſonders in Hinblick darauf, daß „ſie ohne kluge Wahl von allen italieniſchen Malern geredet". Dagegen verbreitet er ſich des Weiteren über die ſpäteren römiſchen, überhaupt italieniſchen Maler mit einer Ausführlichkeit, daß mit ihnen die Geſchichte der italieniſchen Malerei gleichbedeutend erſcheint. Hauptſächlich gilt das von den „lombardiſchen" Malern, zu denen er auch die Bologneſen rechnet. „Der Name von Ludovicus Caracci iſt ſchon ſo gut als eine Lobeserhebung", Annibale iſt einer „von den ſeltenen Genien, deren wenige in einem Jahrhundert gebohren werden". Dieſer Art war die kunſtgeſchichtliche Forſchung, die man zur Zeit des jungen Goethe aus Frankreich bezog und den Deutſchen in einer Überſetzung zugänglich zu machen für Pflicht hielt. Herausgeber des Werkes war kein andrer als Volkmann. Doch dachten die deutſchen Äſthetiker nicht viel anders. Auch Raffael Mengs beginnt ſeinen Abriß mit Giotto, über den er ſich dahin zuſammenfaßt, daß er in weit größerem Geſchmack als alle ſeine Zeitgenoſſen gemalt habe. „Von ſeiner Hand ſiehet man in der Minerva zu Rom eine ſchöne Kapelle.“ Die Hauptwerke Giottos in Padua, Aſſiſi und Florenz bleiben unerwähnt. Dann folgt Maſaccio: „ſein Geſchmack nähert ſich mehr demjenigen des Raphaels, als irgend einem andern der damaligen Zeit“; bei den Karmelitern in Florenz ſieht man eine Arbeit von ihm, ſeine Werke in Rom bleiben unerwähnt. Dann werden von den früheren Florentinern noch Verrocchio, Lionardo („ſeine Gemälde ſind ſehr fein, in den Umriſſen etwas ſanfter als bey ſeinen Zeitgenoſſen, übrigens aber etwas platt“), Andrea del Sarto („wenn er die Antiken mehr ſtudiert hätte, würde er ein zweiter Raphael geworden ſeyn“), Fra Bartolommeo („in allem kommt er dem Geſchmack des Raphael ähnlich, ausgenommen, daß ihm eine gewiſſe Zierlichkeit fehlt“) und Michelangelo genannt. Dieſer „lernte die Mahlerei bei Dominikus Ghirlandajo, einem ſehr trocknen Mahler. Michelangelo ſtudierte die antiken Statuen, die ſeinen Geſchmack gar ſehr verbeſſerten“. Aus der „römiſchen“ Schule werden Perugino genannt („ſeinen Ruf hat er mehr der Ehre zu verdanken, daß er der Lehrmeiſter des Raphael war, als ſeinen eigenen Werken“) und Raphael ſelbſt, mit dem er ſich etwas eingehender befaßt. Ein Blick auf die übrigen Lokalſchulen zeigt uns denſelben Mangel an hiſtoriſchem Urteil, dieſelbe Nichtbeachtung einer Reihe von großen Meiſtern, ohne die die Kunſtgeſchichte überhaupt nicht zu verſtehen iſt. Maler wie Orcagna, Fra Angelico, Filippo und Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Mantegna, Signorelli, Sodoma, Perruzzi u. a. werden in dieſem Zuſammenhange nicht mit einem Worte erwähnt, dagegen wird das ganze Heer der Epigonen, unter ihnen auch die Caracci mit ihren Nachfolgern, mit ihren Verdienſten aufgezählt und gewürdigt. Es würde hier zu weit führen dieſen Ausführungen zu folgen, nur darf aus denſelben Gründen, die mehrfach ſchon hervorgehobeu wurden, der bologneſiſchen Malerſchule und ihrer Einſchätzung durch Mengs kurz noch mit einem Worte gedacht werden. In dem Schreiben „Über den Urſprung, Fortgang und den Verfall der zeichnenden Künſte“ kommt er, nachdem er von den Kriegen geſprochen, die Italien im 16. und 17. Jahrhundert heimgeſucht und den Künſten ſchwere Gefahren gebracht hatten, auf die Bologneſen mit den Worten zu ſprechen: „Das Glück wollte, daß in Bologna einige große Genies, dergleichen die Caracci waren, wiederauferſtanden.“ Ludovico Caracci „machte ſich um die Kunſt ſehr verdient, indem er dem Geſchmack eine neue, viel leichtere Straße eröffnete;

denn alle ſeine Vorgänger, die Leichtigkeit ſuchten, verfielen in Ausſchweifungen und überſchritten die Vernunft". Annibale ahmte den Paul Veroneſe nach; „ſobald er aber nach Rom kam und Raffael und die antiken Statuen geſehen hatte, wurde er alsbald ein Mahler von anderm Styl. Er mäßigte ſein Feuer, veränderte die Carrikatur ſeiner Formen, und ſuchte die Schönheit des Charakters bey den Antiken". Und dann kommt er zu dem wichtigen Schluß: „Dieſen Caracci haben wir die Wiederherſtellung der Mahlerey zu verdanken" — ein bedeutungsvolles Wort, das uns den Schlüſſel auch für die Beurteilung der Stellung in die Hand gibt, die Goethe ihnen gegenüber einnimmt.

Über dem engbegrenzten Horizont eines Argensville und Mengs iſt aber nicht zu vergeſſen, daß in der Kunſtgeſchichtsſchreibung der Franzoſen überhaupt ſchon ſeit vielen Jahrzehnten die ſpäteren Eklektiker, in erſter Linie die bologneſiſchen Meiſter, eine Wertſchätzung erfahren hatten, die der Beurteilung ſeitens der deutſchen Äſthetiker in nichts nachſtand. Der erfolgreichſte der franzöſiſchen Kunſtlehrer, Roger de Piles († 1709) hatte die Bedeutung einzelner berühmter Maler dadurch in eine feſte, mathematiſch zu begreifende und zahlenmäßig abzuwägende Vorſtellung gebracht, daß er die Verdienſte eines jeden in ſeine Beſtandteile zerlegte und ſo auf eine »balance des peintres« kam, in der die „Zuſammenſetzung", Zeichnung, Kolorit und Ausdruck mit Ziffern bewertet wurden [61]). Bei jeder dieſer Rubriken nahm er 18 verſchiedene Grade der Vollkommenheit an. In dieſer ſchulmeiſterlichen Skala erhielten in der Zuſammenſetzung Rubens und Guercino die höchſten Nummern, in der Zeichnung Raffael, Domenichino und die Caracci, im Kolorit Giorgione, Tizian, Rubens und van Dyck, im Ausdruck endlich Raffael, Domenichino und Rubens. Solchen Zenſurgraden und ihrer Geſchmackloſigkeit gegenüber bedeutet immerhin die Doktrin, wie ſie Mengs bei aller hiſtoriſchen Beſchränktheit verkündete, einen Fortſchritt. Was aber für unſre Unterſuchung ſich als wichtig erweiſt iſt die Tatſache: Was Winckelmann und Mengs als Inbegriff der Schönheit erklärten und die Norm, die ſich in ihrer geſchichtlichen Auffaſſung von der Entwicklung der Kunſt zu erkennen gibt, enthält dieſelbe Grundlage, die auch für Goethes prinzipielle Anſchauung bezeichnend iſt: die unbedingte Geltung der Antike als Lehrmeiſterin für die moderne Malerei und, im engen Zuſammenhange damit ſtehend, die Bedeutung, die in dieſem Sinne Raffael für die Geſchichte der italieniſchen Kunſt beſitzt. Jetzt verſtehen wir auch, weshalb Rom die entſcheidende Stellung in der Geſchichte der modernen Kunſt einnimmt: hier war nicht nur das Altertum in tauſendfältigen Zeugniſſen wiedererſtanden, hier hatte nicht nur Raffael ſeinen Hauptwirkungskreis gefunden, ſondern hier — im Palazzo Farneſe — war auch die Stätte, an der man die Caracci auf der Höhe ihrer Kunſt bewundern konnte. Deshalb konnte auch Herder von Rom aus ſchreiben (an den Herzog 29. Nov. 1788): Hier ſei die Wiege der neueren Kunſt und hierher werde die Seele gezogen, dieſe Wiege zu unterſuchen und zu fragen „woher dies Knäblein oder Mägdlein nicht zur Vollkommenheit und Schönheit ihrer alten unſterblichen Mutter gelangt iſt“.

Für Goethe iſt Oberitalien, ſo ſehr er auch eilte an das eigentliche Ziel ſeiner Sehnſucht zu gelangen und ſo wenig ſein Auge für die objektive Würdigung des Quattrocento empfänglich war, in einem gewiſſen Grade eine Schule geſchichtlicher Erkenntnis geworden. In Padua konnte er zum erſten Male umfangreichere Zyklen von Malern der Frührenaiſſance ſehen. Hier haben Giotto und Mantegna einen Hauptteil ihrer Tätigkeit entfaltet und ſie und Donatello ſind es, die heute noch in erſter Linie den Fremden mit andächtiger Bewunderung erfüllen. Volkmann verzeichnet eine Madonna von Giotto im Dom — Goethe hat ſie ſehen wollen aber nicht gefunden. Nach den übrigen Werken des Meiſters hat er augenſcheinlich nicht gefragt: er nennt weder die berühmten Fresken in der Cappella dell' Arena, die Volkmann als „einige Vorſtellungen des alten und neuen Teſtaments vom Giotto im Jahre 1306 gemalt“ erwähnt, noch die Malereien aus dem Leben der Heiligen Franziskus und Antonius in der Cappella del Capitolo in San Antonio, von denen das Reiſebuch ſagt: „In der fünften Kapelle rechter Hand trifft man viele „wohlerhaltene“ Freskomalereyen vom Giotto an“[62]). Aber auch Mantegnas gedenkt Volkmann. Er nennt die berühmten Fresken aus der Legende der Heiligen Jakobus und Chriſtophorus bei den Eremitani mit den Worten: „Die Kapelle des rechten Kreuzganges hat Frescomalereyen von Andreas Mantegna. Sie ſind zwar gothiſch und ſehr maniert, doch iſt auch viel Natürliches und eine gute Perſpektive in der Architektur der Hintergründe“. Dem gegenüber fällt Goethes beſtimmtes, bewunderndes Urteil auf: „In der Kirche der Eremitaner habe ich Gemälde von Mantegna, eines der älteren Mahler, geſehen, vor denen ich erſtaunt bin! Was in den Bildern für eine ſcharfe ſichere Gegenwart iſt, läßt ſich nicht ausdrücken“. (An Frau von Stein 27. Sept. 1786.) Aus den weiteren

Ausführungen geht hervor, daß Mantegna für ihn einer der „großen erſten Künſtler nach der barbariſchen Zeit“ iſt, und wir wiſſen, daß er ſpäter (1823) im Verlaufe ſeiner kunſtgeſchichtlichen Studien anknüpfend an die Andreaniſchen Schnitte von Cäſars Triumphzug ſich eingehend mit Mantegna beſchäftigt, einem „der außerordentlichſten Menſchen vor mehr als dreihundert Jahren“. Fragen wir nach dem innern Grunde des anerkennenden Urteils, das er in Padua vor den Originalen ſich bildete, ſo hat neben der rein künſtleriſchen Bedeutung des Meiſters, die er begreifen lernte, die Lebendigkeit in der Darſtellung der Vorgänge und die Wahrheit in der Schilderung der Charaktere, die ſeine Aufmerkſamkeit erregt hat, ſicher auf die antikiſierende Tendenz in der Art und Weiſe, wie der lokale Hintergrund und die ſonſtige Szenerie geſchildert wird auf die Bildung ſeines Urteils noch Einfluß gehabt. In der „Verurteilung des heiligen Jakobus“ wird z. B. der Beſchauer auf das Forum Romanum geführt, ein römiſcher Triumphbogen erhebt ſich im Hintergrunde, römiſch gekleidete Krieger ſind die handelnden Perſonen, kurz eine antike Stimmung iſt es, die hier herrſcht, eine an ſich bemerkenswerte Tatſache, wenn man daran erinnert, daß Mantegnas Zeitgenoſſen ihre Geſtalten mit zeitgenöſſiſchem Gewand zu bekleiden pflegten. Alſo auch hier bewahrheitet ſich der Satz von der ausſchlaggebenden Bedeutung der Antike für Goethes Urteil über die Renaiſſancekunſt.

Wie Mantegna ſo hat Goethe wohl auch manchen andern Meiſter des Quattrocento beachtet. Von Bologna aus ſchreibt er, daß er die „älteren Meiſter“ mit beſonderem Intereſſe ſähe: Francesco Francia (1450—1517), der allerdings mit dem einen Fuße im Cinquecento ſteht, iſt ihm ein „gar reſpecktabler Künſtler“ und Raffaels bekannter Lehrer Pietro Perugino „man möchte ſagen eine ehrliche deutſche Haut“, wobei er an Dürer erinnert wird. Aber in der Hauptſache bilden ihm dieſe Meiſter, die nicht wie Mantegna unter dem Einfluſſe der Antike ſtehen, doch nur das Poſtament, auf dem ſich die Großen des Cinquecento weithin ſichtbar abheben ſollen; ſie exiſtieren für ihn weniger um ihrer ſelbſtwillen, als weil ſie eine paſſende Folie zur Beurteilung der Größe anderer abgeben. In dieſem Sinne äußert er ſich, als er des Glückes teilhaftig wurde, in Bologna Raffaels Heilige Cäcilie endlich im Original zu ſehen. Da erinnert er ſich der „Vorgänger“ des Meiſters, „die auf dem feſten Boden der Wahrheit Grund gefaßt, ſie haben die breiten Fundamente emſig, ja ängſtlich gelegt“. Sie haben, wie er weiter ausführt, die Pyramide ſtufenweiſe in die Höhe gebracht — bis zuletzt Raffael kam und den letzten Stein in den Bau einfügte. Auch von dem Standpunkte aus, den die Kunſtgeſchichte bis in die neueſte Zeit vertrat, wird man gegen dieſe Auffaſſung nichts einwenden dürfen, denn er entſpricht in der Tat der Vorſtellung, die man ſich von der Bedeutung des Cinquecento gegen das Quattrocento allgemein gemacht hat.

Es iſt bekannt, daß Goethe auf der Reiſe nach Rom Florenz nur ganz flüchtig berührt hat. Die ganze dortige große, reiche Welt der Renaiſſance in Architektur, Plaſtik und Malerei iſt ihm fremd geblieben. Später hat er das ſehr bedauert, wenn er (in den Tag- und Jahresheften vom Jahre 1803) bei Gelegenheit ſeiner Celliniſtudien ſchreibt: „Ich bedauerte herzlich, daß ich meine erſte Durchreiſe, meinen zweiten Aufenthalt zu Florenz nicht beſſer genützt, mir von der Kunſt neuerer Zeit nicht ein eindringlicheres Anſchauen verſchafft hatte". Aber damals war „die Begierde nach Rom zu kommen ſo groß, wuchs ſo ſehr mit jedem Augenblicke, daß keines Bleibens mehr war, und ich mich nur drey Stunden in Florenz aufhielt". Auch hier war das geſchichtliche Urteil der Zeitgenoſſen ſehr beſchränkt, wenn man beiſpielsweiſe daran denkt, daß ſelbſt ein Winckelmann in der „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunſt" (Geſ. Werke I S. 261) ſchreiben konnte: „In Florenz iſt die ſchöne Baukunſt ſehr ſelten, ſo daß nur ein einziges kleines Haus ſchön heißen kann". Es fehlte eben hier das antike Lokalkolorit! Und ſo ſehen wir denn auch als eine ganz folgerichtige Erſcheinung, daß in Aſſiſi beinahe ausſchließlich das antike Minervenheiligtum ſeine Aufmerkſamkeit feſſelt: „ich ſah des heil. Franziskus Grabſtätte nicht, ich wollte mir wie der Cardinal Bembo die Immagination nicht verderben". Volkmann erwähnt allerdings Cimabue und den großen Giottoſchen Gemäldezyklus der Oberkirche mit dürren Worten, fügt aber ſehr bezeichnend hinzu: „Inſonderheit bewundert man ein großes Gemälde, woran Friedrich Baroccio ſieben Jahre gearbeitet hat".

Wer in Rom zur Zeit Goethes kunſtgeſchichtlichen Studien nachging, begann ſie mit den Werken der Hochrenaiſſance, die den unſterblichen Ruhm der Pontifikate von Julius II. und Leo X. bedeuten. Raffael und Michelangelo waren die beiden großen Namen, die den Inbegriff der Kunſtpflege jener goldenen Zeit bilden, die auch uns noch als der Höhepunkt der italieniſchen Kunſt erſcheint, wenn auch durch die Forſchung der neueſten Zeit der Schwerpunkt nicht unbedeutend zu Gunſten des Quattrocento verſchoben worden iſt. Was aus dieſem an Malereien in der Stadt vorhanden war und von dem Kunſthiſtoriker der Gegenwart als geſchichtlich bedeutſam betrachtet wird, hält hinſichtlich ſeines Umfanges keinen Vergleich mit den zahlreichen Gemäldezyklen in Florenz aus, iſt aber doch für die Geſchichte der Malerei im fünfzehnten Jahrhundert unbedingt von großer Bedeutung. Es ſind zwei große Aufträge, deren Werke zu uns reden: der Zyklus von Fresken aus der Legende der Heiligen Stephanus und Laurentius von Fra Angeliko in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan (1455 vollendet), die man vom Konſtantinsſaal aus jetzt betritt, die von Volkmann aber nicht erwähnt wird und erſt ſpäter, wie erzählt wird, mit auf Veranlaſſung des Antiquars Hirt zugänglich wurde. An Größe und Ausdehnung ihm überlegen ſind die Fresken, die den oberen Teil der Langwände der ſixtiniſchen Kapelle (über den Arazzi Raffaels) ſchmücken und in den Jahren von 1481—1483 von den berühmteſten florentiniſchen und umbriſchen Malern ausgeführt wurden, von Pinturicchio, Sandro Botticelli, Coſimo Roſelli, Luca Signorelli, Domenico Ghirlandajo und Pietro Perugino. Volkmann ſagt von ihnen: „Die Wände ſind mit reichen Tapeten, die nach Zeichnungen von Raphael gemalt (!) ſind, behangen. Über denſelben ſieht man an den beyden langen Seiten zwölf bibliſche Geſchichten von Perugino und andern Meiſtern damaliger Zeit, die nicht viel Aufmerkſamkeit verdienen“. Goethe erwähnt ſie nicht, die ſixtiniſche Kapelle beſuchte auch er nur wegen Michelangelos jüngſtem Gericht und wegen der berühmten Deckenmalereien. „Ich konnte nur ſehen und anſtaunen. Die innere Sicherheit und Männlichkeit des Meiſters, ſeine Großheit geht über allen Ausdruck“, ſchreibt er am Cäcilientage, bald nach ſeiner Ankunft in Rom, und wenige Tage ſpäter ſteigert er ſein Urteil dahin: „Ich bin in dem Augenblicke ſo für Michel Angelo eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur auf ihn ſchmeckt, da ich ſie doch nicht mit ſo großen Augen wie er ſehen kann“. Raffael, deſſen Loggien er nicht vor, ſondern nach Michelangelo betritt, hat — eine leicht begreifliche Erſcheinung — dieſem gegenüber einen ſchweren Stand: „Das Auge war von jenen großen Formen und der herrlichen Vollendung aller Teile ſo ausgeweitet und verwöhnt, daß man die geiſtreichen Spielereien (womit er die im Verein mit Giovanni von Udine gemalten Grotesken-Dekorationen meint) nicht anſehen mochte, und die bibliſchen Geſchichten, ſo ſchön ſie ſind, hielten auf jene nicht Stich“. Faſt ſcheint es, als ob Goethe ſich im Stillen hierbei ſchon eine Frage beantwortet habe, die damals in den römiſchen Converſazioni eine Rolle ſpielte und bis in die neueſte Zeit hinein noch aufgeworfen wurde: wer von beiden größer ſei, Raffael oder Michelangelo? eine Frage, für die man damals, wie Goethe erzählt, die befriedigende Löſung in dem Hinweis fand, daß der Menſch ein ſo beſchränktes Weſen ſei, daß er niemals die Großheiten verſchiedener Art ebenmäßig zu würdigen die Fähigkeit beſitze. Spricht ſich in dieſen Worten ſchon eine gewiſſe Zurückhaltung aus oder hat man ſchon damals vor einem Vergleich warnen wollen, der wegen der himmelweit verſchiedenen Perſönlichkeiten nie zu einem gerecht abwägenden Ergebnis führen kann? Doch kann man ſich bei Goethe, wenn man ſein Urteil über die im Vatikan befindlichen Werke Raffaels dem über die Malereien (nicht, wie wir ſehen werden, über die Skulpturen) Michelangelos gegenüberſtellt, nicht ganz des Gefühles erwehren, als ob er zeitweilig mit ſeiner Zurückhaltung etwas ins Schwanken geraten ſei. Es mag ſein, daß die Art und Weiſe, wie er ſein Urteil unter dem Einfluß einer ſtarken Begeiſterung formuliert hat, durch die Eingebung des Augenblicks bedingt war, aber undenkbar iſt es keineswegs, daß bei ihm die lyriſch veranlagte Natur Raffaels von der des gewaltigen Dramatikers Michelangelo überdunkelt wurde. Genau genommen wird er zur aufrichtigen und unmittelbaren Bewunderung Raffaels mehr vor der heiligen Cäcilie in Bologna als vor den großen Fresken im Vatikan geſtimmt. Jene iſt ein Bild, dem man eine Dauer in die Ewigkeit wünſchen möchte, doch fügt er ſchon da etwas vorſichtig hinzu, daß man den Meiſter, um ihn recht zu ſchätzen „und ihn auch wieder nicht als einen Gott zu preiſen“, nach dem Maßſtabe meſſen müſſe, den eine Beurteilung deſſen an die Hand gebe, was ſeine „Vorgänger“ geleiſtet hätten. Anfänge einer objektivon Kritik und einer Betrachtungsweiſe im Sinne der geſchichtlichen Entwicklung ſind hier unverkennbar. Bei der feſtesfreudigen Stimmung der erſten römiſchen Tage ſieht er dann die Loggien und Stanzen Raffaels, dieſe vom Conſtantinsſaal bis zur Sala della Segnatura mit dem begeiſterten Blick des vor kurzem Angekommenen durchwandernd, „und da iſts, als wenn man den Homer aus einer zum Theil verloſchenen, beſchädigten Handſchrift herausſtudieren ſollte. Das Vergnügen des erſten Eindrucks iſt unvollkommen, nur wenn man nach und nach alles recht durchgeſehen und ſtudiert hat, wird der Genuß ganz“. Aus dieſen Worten ſpricht eine momentane Enttäuſchung heraus: es mag ſein, daß die Fülle der Eindrücke ſeinen Genuß beeinträchtigt hat und die techniſche Erhaltung der Freskogemälde für ſein äſthetiſches Empfinden ſtörend geweſen iſt. Iſt aber die Erhaltung von Michelangelos Gemälden, des ſtark übermalten jüngſten Gerichts beſſer? Und begegnet man in Italien nicht auf Schritt und Tritt ſolchen „beſchädigten Handſchriften“, deren Text nicht auf den erſten Blick zu entziffern iſt? Sicher iſt bei ihm die Freude größer, die Geſchichte der Pſyche in der Farneſina, deren kolorierte Stiche daheim ſein Zimmer ſchmückten, und Raffaels Teppiche geſehen zu haben; der letzteren „Fürtrefflichkeit auszudrücken, reichen keine Worte hin“. Hier hat er wieder den urſprünglichen Standpunkt gewonnen, und bei Beſprechung der „Transfiguration“, die ſich damals noch an ihrem urſprünglichen Aufſtellungsort in San Pietro in Montorio befand, benutzt er die Gelegenheit, Raffael, „den gottbegnadeten Mann“, vor dem Vorwurf, das Gemälde entbehre der Einheit der Handlung, nachdrücklich in Schutz zu nehmen. Andere Tafelgemälde des Meiſters, ſo die Grablegung im Palazzo, jetzt in Villa Borgheſe, erwähnt er nicht; über die Fornarina im Palazzo Barberini, die er zuſammen mit Angelika ſah, ſpricht er ſich nicht aus. Die Madonna von Foligno der vatikaniſchen Gallerie befand ſich damals noch in Foligno, wo Goethe ſie zu ſehen indeſſen keine Gelegenheit fand. Auffallend mag es auch erſcheinen, daß er ſich über die oberen Räume in der Farneſina, wo ſich neben den Illuſionsmalereien Peruzzis und ſeinem Fries mythologiſcher Szenen Sodomas Freskogemälde, die Hochzeit Alexanders und der Roxane, eine der entzückendſten Schöpfungen der ganzen Renaiſſancemalerei, und die Familie des Darius vor Alexander befinden, nicht äußert. Die Gemälde galten aber damals für Werke des Giulio Romano (der früher allerdings in ungleich höherem Anſehen ſtand als jetzt); vielleicht waren ſie, wenn man daraus einen Schluß ableiten darf, daß ſie Volkmann ganz flüchtig nur erwähnt, überhaupt nicht zugänglich, wie ihre Beſichtigung ja auch jetzt mit großen Schwierigkeiten verbunden und nur höchſt ſelten möglich iſt. Ramdohr ſcheint ſie geſehen zu haben, denn er bemüht ſich, den Giulio als Plagiator Raffaels hinzuſtellen!

Es iſt nicht die Aufgabe dieſer Zeilen, alle die Meiſter einzeln hier aufzuzählen, deren Gemälde Goethe in Rom geſehen hat oder geſehen haben kann, an denen er ſeine Freude gehabt und die ſeiner Liebhaberei und ſeinem Geſchmack beſonders zugeſagt haben. Es kommt vielmehr darauf an, die einzelnen Kunſtepochen und die Künſtlergruppen hervorzuheben, die vor anderen ſeine Teilnahme erregten und für ſeine Kenntniſſe der Geſchichte der italieniſchen Malerei wichtig geworden ſind.

Von den oberitalieniſchen Lokalſchulen haben ihm die Venezianer, ſchon bevor er die Lagunenſtadt beſuchte, nahegeſtanden. Ihr Ruf war ſeit Tizians Zeit im Norden überhaupt wohlbegründet und hat bis in die neueſte Zeit nichts eingebüßt. Die Malerei in Venedig hat vor der in andern Städten den Vorzug eines ruhigeren Charakters gehabt, den Entartungen nicht in falſche Bahnen gelenkt haben. Andere Gründe, die glänzende Farbengebung, die Art der Naturauffaſſung, auch die äußere Tatſache, die ſich in den regen Handelsbeziehungen zu Süddeutſchland wiederſpiegelt, haben die Venezianer dem Norden nahegebracht. Trotzdem fehlt es bei den deutſchen Kritikern des achtzehnten Jahrhunderts nicht an tadelnden Bemerkungen, die ſogar Tizian treffen. Chriſtian Ludwig von Hagedorn warf ihm ſeine Gleichgiltigkeit gegen die Antike vor, auch Mangel an richtiger Zeichnung, wobei er ſich auf die „ruhende Venus“ der Dresdner Gallerie beruft. Den Kunſtcharakter der drei großen Venezianer Giovanni Bellini, Giorgione und Tizian definiert er aber für ſeine Zeit (in ſeinen „Betrachtungen über die Mahlerey“, 1762) u. a. nicht übel dahin: bei Bellini „Gefühl des Wahren, übertriebener Fleiß im kleinen, Ausartung in Härte des Umriſſes“, bei Giorgione „Größeres Genie, durchdringender Blick in die Natur und in das Innere der Kunſt, unbildmäßige Freiheit, ſelbſt in der Folge der Natur“, bei Tizian: „Einſicht in die Natur, wie ſie ſchildert, nicht wie ſie Leidenſchaften erreget. Entſchluß zur ſanfteren Folge der Natur und zur Strenge gegen ſich ſelbſt. Erreichung der Natur und der geſuchten Vollkommenheit. Vernachläſſigung des Üblichen“. Auch Mengs, der den großen Venezianer gleich neben Raffael und Correggio ſtellt, bedauert, daß er kein großer Zeichner geweſen und „ſeine große Neigung zum Kolorit ihm nicht Zeit genug erlaubt habe die Antiken gründlich zu ſtudiren“. Von dieſer einſeitigen, ſchulmeiſterlichen Auffaſſung finden wir bei Goethe nichts. Eine Beſchränktheit ſeines Urteils, zeigt ſich nur — eine Beobachtung, die indeſſen nicht nur von den venezianiſchen Meiſtern gilt — in der ſtarken Betonung des Gegenſtändlichen der Darſtellungen, durch die der Genuß an den rein künſtleriſchen Werten ihm unter Umſtänden getrübt wurde. Von Tizians ſchöner Aſſunta im Dom zu Verona, die allerdings ſehr nachgedunkelt war, rühmt er nur, daß die Madonna nicht aufwärts, ſondern abwärts auf die blicke, die ſie auf Erden zurückläßt, bei der heiligen Agathe des Tiepolo in Padua klagt er: „wenn die Martyrthümer nur nicht immer die fatalen armen Sünderſchafften mit ſich ſchleppten“, bei einem „Mannaregen“ in San Giorgio in Verona meint er: „die

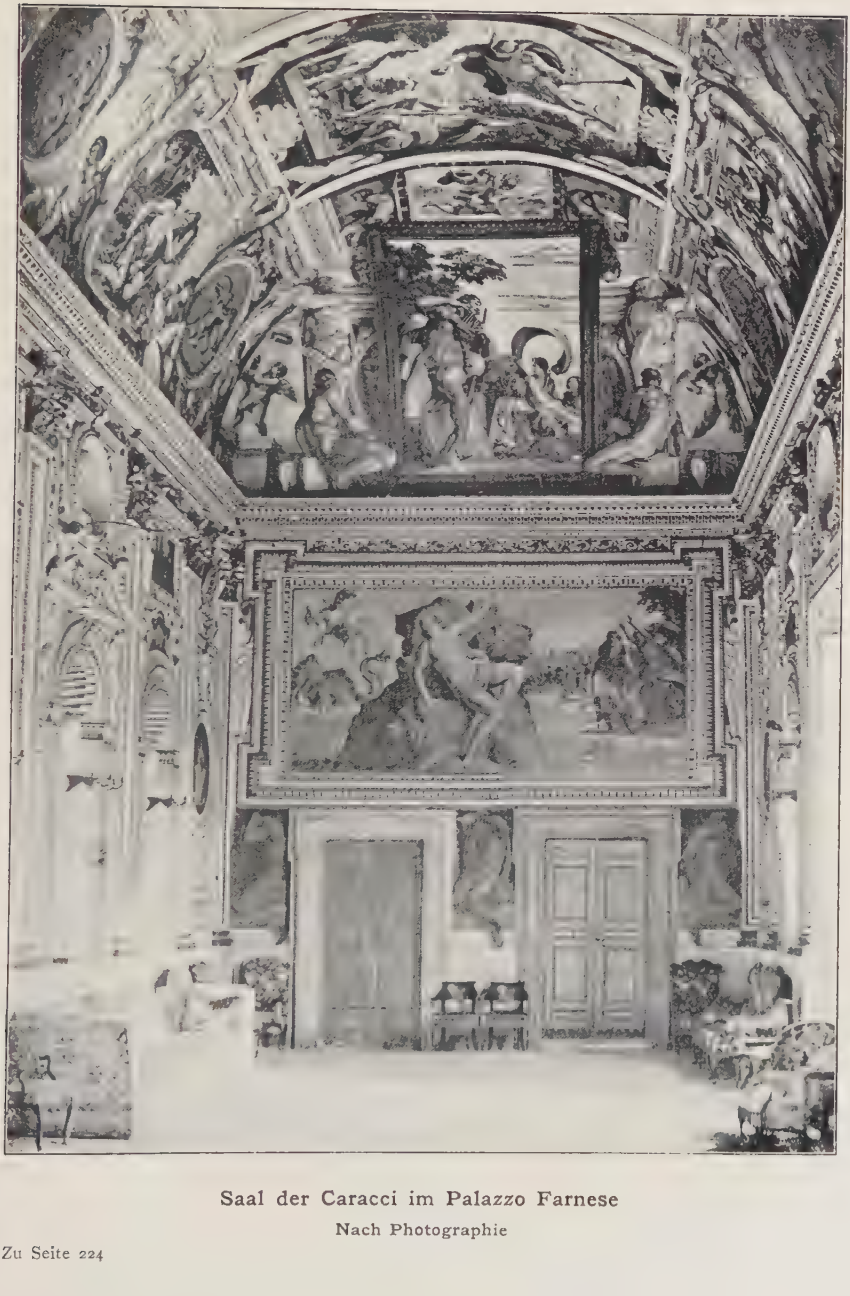
Künſtler haben ſich die Folter gegeben um ſolche Armſeligkeiten nur einigermaßen bedeutend zu machen.“ Aber dabei ſtehen ihm doch die Künſtler unbedingt hoch: Bilder von Tizian ſind ihm „wundernswürdig“, Tintoretto iſt ihm ein Künſtler, „den er lange lieb hat und immermehr lieb gewinnt“; bei Paul Veroneſe rügt er als Fehler, daß er zu viel Figuren auf ein Bild bringe, aber auch von ſeiner hohen Bedeutung iſt er vollkommen durchdrungen. Einen Giorgione ſcheint er nicht geſehen zu haben. Das ſchönſte Gemälde Tizians ſieht er ſeiner Meinung nach in Rom: es iſt die aus Venedig ſtammende, damals im Quirinal, jetzt in der vatikaniſchen Pinakothek befindliche „Madonna von San Niccolò de' Frari“ aus dem Jahre 1523, leider ſtark verſtümmelt, inſofern der das Bild nach oben abſchließende Aufſatz fehlt. Das Gemälde iſt berühmt durch den Zauber des Kolorits und die wunderbar ſeelenvolle Charakteriſtik der Figuren. Von dem heiligen Sebaſtian an der rechten Seite des Bildes hatte einſt Bordone zur Charakteriſtik ſeiner naturaliſtiſchen Wirkung geſagt: „Ich glaube, daß bei dieſem nackten Körper Tizian, anſtatt der Farben, Fleiſch verwendet hat“. Für Goethe war das Gemälde eine der erſten künſtleriſchen Bekanntſchaften in Rom, und es mag ſich bei der Fülle deſſen, was er in der kommenden Zeit ſah, vielleicht erklären, daß er Tizians „Himmliſche und irdiſche Liebe“ im Palazzo Borgheſe, von der eine fragmentariſche Kopie ſpäter ſein Heim in Weimar ſchmückte, überhaupt nichts erwähnt. Als er in der letzten Zeit ſeines römiſchen Aufenthaltes nach langer Zeit die Gallerie Borgheſe wieder beſuchte, begnügte er ſich mit den Worten, daß „unſägliche Schätze“ im Beſitze des Fürſten ſeien.

Ein höheres Intereſſe als den Venezianern bringt er natürlich der ſtattlichen Gruppe von Malern entgegen, die ſchon von Haus aus, lange bevor er den italieniſchen Boden betrat, den Inbegriff ſeines Schönheitsideals bedeuteten, die ihn in Rom unmittelbar neben Michelangelo und Raffael begeiſterten und denen er bis in die ſpäten Jahre ſeines langen Lebens ſeine liebevolle Teilnahme bewahrt hat. Das iſt die bologneſiſche Malerſchule, deren berühmteſte Namen die drei Brüder Annibale, Agoſtino und Lodovico Caracci, Domenichino, Guido Reni und Guercino waren. Winckelmann, Mengs und andere Äſthetiker unter den Deutſchen des achtzehnten Jahrhunderts haben, worauf wir ſchon hinwieſen, ihre Kunſt in den Himmel gehoben, die Franzoſen haben laut ihren Ruhm verkündet, Goethe wird nicht müde, ihre Größe und die Schönheit ihrer Werke zu preiſen: wir haben geſehen, wie man dieſe

Auffaſſung begründete und wir müſſen verſtehen, wie ſie der Berechtigung nicht entbehrte in einer Zeit, die von dem Höhepunkt aus, den die italieniſche Malerei in dem Zeitalter Julius II. und Leos X. erreicht hatte, nicht nach rückwärts, ſondern nur nach vorwärts zu blicken gewöhnt war. Gegen dieſen Mangel an Erkenntnis einer geſchichtlichen Entwicklung einerſeits und den übertriebenen Enthuſiasmus andererſeits erfolgt der durch die Forſchung unausbleiblich gewordene Rückſchlag, zu dem Goethe vielleicht ſchon in aller Stille Stellung nahm, als er ſeine „Italieniſche Reiſe" im Jahre 1817 veröffentlichte und hier von neuem ſeiner Bewunderung für die bologneſiſche Künſtlerſchule Ausdruck lieh. Damals ſchreibt ihm Hofrat Rochlitz aus Leipzig (21. Juni 1817): „Hab ich Ihnen denn ſchon gedankt, daß Sie den herrlichen Caraccis und den Ihrigen, an welchen man ſich jetzt ſo ſchwer verſündigt, beſonders den Guercino, bei dem jene faden Phantaſten (womit die Gebrüder Riepenhauſen gemeint ſind, die entſchiedenſten „Parteymacher für das, was ſie alten Glauben und alte Kunſt nennen") die Achſeln zucken, im 4ten Band Ihres Lebens ſo volle Gerechtigkeit widerfahren laſſen?" Trotzdem iſt in der Geſchichte der Ruhm der ganzen Künſtlergruppe verblaßt und bis auf den heutigen Tag hat ſich ihr künſtleriſches Anſehen nicht viel zu heben vermocht. Nicht nur die Hiſtoriker haben ſeit Jahren ihr Intereſſe von ihnen abgewendet, ſondern auch ausführende Künſtler haben oft ein vernichtendes Urteil über ſie geſprochen, und kein geringerer als Arnold Böcklin, deſſen geſchichtliche und künſtleriſche Wertſchätzung der Maler früherer und ſeiner eigenen Zeit allerdings keinen Anſpruch auf allgemeine Zuſtimmung machen wird, iſt es geweſen, der über das Goethe am meiſten entzückende Hauptwerk der Caracci das harte Wort geſprochen hat: „Wenn man ſich von vornherein beim erſten Eindruck ſchon ſagen muß, ſolche Arbeiten ſind ſcheußlich, ſo ſieht man ſie lieber gar nicht an". Es iſt anzunehmen, daß es die Geſchichte bei dem Verdikt über die Caracci nicht wird bewenden laſſen, ſondern in der Ausübung eines Aktes ausgleichender Gerechtigkeit auch Goethes Lieblingen wieder, wenn auch keinen grundſätzlich ſo hervorragenden, ſo doch wieder einen ehrenvollen Platz in dem großen Zuſammenhange der Geſchichte der Malerei anweiſen wird.

Es iſt kein Zweifel und damit muß man Goethe recht geben, daß man die Caracci in den glänzendſten Zeugniſſen ihres Talents auf römiſchem Boden nicht in Bologna kennen lernt. Was für uns heutigen Tages die Villa Farneſina mit den Fresken Raffaels, Peruzzis und Sodomas bedeutet, neben den großen monumentalen Malereien in den Stanzen und Loggien und in der ſixtiniſchen Kapelle das ſehnſüchtige Ziel aller Kunſtfreunde, die nach Rom kommen, das war damals der einſt vom Kardinal Aleſſandro Farneſe, dem ſpäteren Papſt Paul III., erbaute und 1580 vollendete Palazzo Farneſe, ſeit 1874 Sitz der franzöſiſchen Botſchaft bei der Kurie und des franzöſiſchen archäologiſchen Inſtituts, deſſen von Giacomo della Porta erbaute Gallerie Annibale und Agoſtino Caracci mit jenen mythologiſchen Fresken ausſchmückten, von denen Friedrich Rehberg an Goethe ſchrieb: „Man genießt da reine Götterluſt." Hören wir zunächſt, was der biedere Volkmann von dieſen Werken berichtet. „Die Galerie, des Hannibal Caracci Meiſterſtück, iſt zweyundſechzig Fuß lang (= 20 m) und neunzehn (= 6$^1/_2$ m) breit. Sie gehört unter die wichtigſten Werke der Kunſt, welche Rom aufzuweiſen hat. Man kann ſie den großen Malereyen Raphaels an die Seite ſetzen, welche weder ſo ſchön koloriert und erhalten ſind, noch ſo angenehme Gegenſtände vorſtellen." Doch fügt er dem, um den Vergleich etwas abzuſchwächen, in einer Anmerkung hinzu: freilich habe der Maler Gegenſtände aus der Fabel genommen und die Figuren „meiſtens ſehr nackend vorgeſtellt. Man muß ſie von der Seite der Kunſt betrachten und nicht nach der ſtrengſten Moral". Volkmann will hiermit ſagen, daß man den Freskenzyklus um ſeiner rein künſtleriſchen Bedeutung willen und nicht als Sittenrichter betrachten ſolle. Und doch würde dieſer Standpunkt nicht ganz dem Programm entſprechen, das den maleriſchen Darſtellungen zugrunde gelegt wurde. Wie der ganze Raum heiterer Feſtesfreude dienen ſollte, ſo ſollte auch der künſtleriſche Schmuck einer Welt entlehnt werden, die auf jenen heiteren, ſonnigen Ton geſtimmt war. Man griff deshalb zu den ewigjungen Fabeln der antiken Sage, zu den Liebesgeſchichten der Götter und Heroen, aus deren Bereich einſt Raffael und ſeine Schule ihre liebenswürdigſten Werke geſchöpft hatten. Aber die Harmloſigkeit der früheren Künſtler und die abſolute Freude an der antiken Überlieferung fehlte doch dem Zeitalter der Caracci. Sie verbanden vielmehr, durch gelehrte Ratſchläge unterſtützt, mit ihrer Kunſt eine Allegorie, eine moraliſierende, lehrhafte Tendenz, die das chriſtliche Gewiſſen mit jenen Szenen aus der antiken Welt ausſöhnen ſollte. Das Hauptbild an der Decke ſtellt den Hochzeitszug des Bacchus und der Ariadne dar, ein Meiſterwerk des Annibale Caracci, nicht ganz ohne Anklänge an Giulio Romanos Wandmalereien im Palazzo del Te in Mantua, aber unendlich viel klarer in der fein abgewogenen Kompoſition, voll heiterer Anmut und packender Lebensfülle. Agoſtinos Hauptwerke ſchmücken die beiden Längswände des Saales, der „Triumph der Galatea“ und die „Entführung des Cefalus durch Aurora“, jener in der ſtreng ſymmetriſchen Gliederung der Darſtellung, in der Schönheit der Bildung nackter Menſchenleiber, in der echt künſtleriſchen Verkörperung antiker Lebensluſt und ſinnlicher Freude das ſchönſte Bild des ganzen Zyklus. Zahlreiche andre Szenen aus dem Liebesleben der antiken Sage an Decke und Wänden (Zeus und Hera auf dem heiligen Lager, Herkules und Jole, Acis und Polyphem, Anchiſes und Venus, Diana und Endymion, Befreiung der Andromeda uſw.) laſſen den Zyklus unbedingt nach der rein künſtleriſchen Seite hin als ein Werk erſcheinen, dem man ſeine Hochachtung nie, auch in einer Zeit geklärterer geſchichtlicher Kenntnis nicht verſagen ſollte. Doppelt unbillig wäre es, wollte man über den Enthuſiasmus der Äſthetiker des achtzehnten Jahrhunderts, deren Glaubensbekenntnis unmittelbar in der heiteren Sphäre der antiken Welt wurzelte, die Achſeln zucken. Hier in dem Zyklus der Caracci verband ſich die maleriſche Verkörperung beliebter Göttermythen mit — und das war für die Formulierung der damaligen geſchichtlichen Einſchätzung unbedingt von größtem Einfluß — eingehender Kenntnis der antiken künſtleriſchen Überlieferung, denn in den Muſeen und Gallerien konnte man verfolgen, welche Studien die Künſtler gemacht hatten. Glaubt man doch Motive antiker Kunſtwerke (ähnlich wie es Raffael und namentlich Giulio Romano getan hatten) in einzelnen Figuren, in einzelnen Szenen in freier künſtleriſcher Nach- und Umbildung wiederfinden zu können. Und über dem Ganzen wie ein Hauch der Reiz Raffaeliſcher Kunſt, deren Anmut und Formenſchönheit, ſowie ein Zauber des Kolorits, in dem neuere Kunſthiſtoriker venezianiſche Farbenpracht wiedererkennen wollen. In dieſem Saale des Palazzo Farneſe kann man ſich wirklich in die goldene Zeit der Cinquecento zurückverſetzt fühlen und man begreift hier, wie die geſchichtliche Bedeutung der Caracci wohl begründet iſt.

Auch noch nach einer andern Richtung hin hat Goethe für ſeine Kunſtlehre im Palazzo Farneſe eine willkommene Anregung erhalten. Annibale Caracci hatte nach Vollendung der Gallerie den Plafond eines anſtoßenden Zimmers mit Malereien geſchmückt und hier neben einigen Darſtellungen aus der Herkulesſage zwei Bilder „Ulyſſes, an den Schiffsmaſt gebunden, lauſcht dem Geſange der Sirenen“ und „Ulyſſes und



Saal der Caracci im Palazzo Farnese

Nach Photographie

Zu Seite 224

Circe" gemalt. Meyer, der von dem Gemälde eine Aquarellkopie anfertigte, beſchreibt den Gegenſtand in einem Brief an Goethe vom 22. Juli 1788 folgendermaßen: „Die Göttin ſitzt auf einem Thron die goldene Ruthe in der Rechten; mit der andern reicht ſie dem ankommenden Helden die Schale, dieſem ſieht man ſeine Wanderſchafft an, er hält den Spieß der ihm wie zum Stabe dienet und nimmt den Tranck zuverſichtlich, daß er ihm nicht ſchaden wird, Merkur kömt und legt heimlich die Pflanze die wider Zauberey hilfft in das Getränck, und verbirgt ſich dabey hinter Ulyſſen, daß ihn Circe nicht ſehen ſoll. Einer der verwandelten Geſellen zwahr menſchlicher Geſtalt nur mit einem Schweinskopf liegt vorne im Winckel. Die Schönheit der Anlage des ganzen, das vielbedeutende der Figuren und haubtſächlich die Weisheit mit welcher der Künſtler zwey Erzählungen des Dichters In einer Vorſtellung zuſammengezogen um dieſelbe deutlich zu machen, das alles verdient bewunderung und zeugt von der großen Einſicht und Erkenntniß der Natur der bildenden Künſte; hierüber würde ſehr viel zu ſchreiben ſeyn und beyſpiele anzuführen und Folgerungen daraus zu ziehen. . ." Meyer kommt hier auf eine grundſätzlich wichtige Frage zu ſprechen, in der Goethe mit ihm vollkommen gleicher Meinung iſt[63]). In der Antwort an Meyer (Weimar, 19. Sept. 1788) nennt er das Gemälde der Circe eine ſeiner „Favoritkompoſitionen" und fügt hinzu: „Leider iſt der Sinn in welchem es komponirt iſt, ſehr verſchwunden und erloſchen und unſer lebendes Geſchlecht möchte wohl meiſt das lobenswürdige daran zu tadeln geneigt ſeyn. Es iſt dieſes Bild eines von den Muſtern wie der Mahler dichten ſoll und kann, Carrache habe es nun aus ſich ſelbſt oder von einem Alten" — ein Hinweis auf Leſſings Satz vom prägnanten Moment, aus dem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichſten wird. Goethes Abſicht verſtehen wir am beſten, wenn wir uns daran erinnern, wie Friedrich Preller nachmals die von Caracci in ein Gemälde zuſammengefaßte Situation in zwei Darſtellungen zerlegt hat.

Angeſichts all der äußern und innern Vorzüge, die die Werke der Caracci nach dem Begriffe der damaligen Zeit — und fügen wir hinzu: in den Augen wirklicher Hiſtoriker auch heutigen Tages noch — in ſo hervorragendem Maße in ſich verkörpern, muß man auch Goethes bewunderndes Urteil verſtehen, ja man muß es um ſo mehr verſtehen, als der Kunſtfreund, dem es jetzt vergönnt iſt, die Fresken der Caracci im Palazzo Farneſe zu ſehen, ganz im Gegenſatze zu Böcklin, zu einer gleichen Anerkennung ſich verſtehen müßte. Wir wiſſen, daß Goethe die Verehrung für die Caracci, ganz der Strömung der Zeit entſprechend, mitbrachte als ein Vermächtnis aus der deutſchen Heimat. Rührend klingt es, wenn er ſchon vor Jahren, im Oktober 1780 in einem Brief an Freund Merck ſich äußert: „Was ſind die Caracche ſchön! Ach lieber Gott, daß man ſo lange leben muß, eh man ſo was ſieht und ſehen lernt.“ Und als er dann den römiſchen Boden betreten hat, da klingt es wie die Erfüllung einer von tiefſter Sehnſucht erfüllten Hoffnung, wenn er (17. Nov. 1786) an Frau von Stein ſchreibt: „Wie gern erzählt ich dir von dem, was ich geſehn habe', wenn nur erzählen das mindſte eines Bildes hinüber tragen könnte. Frescogemählde von Domenichin in Andrea della Valle, desgleichen von den Carrache in der Gallerie Farneſe“, Worte, die er dreißig Jahre ſpäter bei Herausgabe der Italieniſchen Reiſe in die ungleich beſtimmtere Form einkleidet und erweitert: „Ich aber kann nur mit wenig Worten das Glück dieſes Tages bezeichnen. Ich habe die Freskogemälde von Domenichin in Andrea della Valle, ingleichen die farneſiſche Gallerie von Caracci geſehen. Freilich zuviel für Monate, geſchweige für einen Tag.“ In ſpäteren Jahren hat er ſich gelegentlich im Geſpräch mit Eckermann (13. April 1829) über die prinzipielle, geſchichtliche und didaktiſche Bedeutung der Caracci folgendermaßen geäußert: „Die Schule der Caracci war befreiender Art, ſo daß durch ſie jedes Talent in ſeiner angeborenen Richtung entwickelt wurde und Meiſter hervorgingen, von denen keiner dem andern gleich ſah. Die Caracci waren zu Lehrern der Kunſt wie geboren; ſie fielen in eine Zeit, wo nach allen Seiten hin bereits das Beſte getan war und ſie daher ihren Schülern das Muſterhafteſte aus allen Fächern überliefern konnten. Sie waren große Künſtler, große Lehrer, aber ich könnte nicht ſagen, daß ſie eigentlich geweſen was man geiſtreich nennt.“ Er fügt aber dieſen Worten ſofort in dem Gefühle, etwas geſagt zu haben, was ſeiner früheren Anſicht widerſpreche, hinzu: „Es iſt ein wenig kühn, daß ich ſo ſage, allein es will mir ſo vorkommen.“ Mit dieſem Mangel an Geiſtreichtum meint er offenbar das, was wir in dem poſitiven Begriff des „Eklektizismus“ zuſammenfaſſen. Zwiſchen dieſem beginnenden Wandel des Urteils und den römiſchen Tagen liegt aber ein Zeitraum von zweiundvierzig Jahren!

Von den übrigen Gliedern der bologneſiſchen Malerſchule hat Goethe ſich namentlich an den Werken des Giovanni Franceſco Barbieri gen.

Guercino erfreut, ja dieſer wurde ſein erklärter Liebling und von ihm Zeugniſſe ſeines Pinſels zu erhalten iſt ſpäter ſeine beſondere Sorge. Zu dem Beſuch ſeiner Heimatſtadt Cento, die man auf einem kleinen Umwege auf der Reiſe von Ferrara nach Bologna berühren konnte, rät Volkmann, weil hier viele Werke von des Künſtlers Hand zu ſehen ſeien. Goethe hat gern dieſen Ratſchlag befolgt. „Von G. Pinſel ſag ich nichts, das iſt eine Leichtigkeit und Reinigkeit und Vollendung die unglaublich iſt“ ſchreibt er aus Cento an Frau von Stein.

Wir erinnerten ſchon daran, daß die künſtleriſche Ausſtattung von Goethes Wohnräumen in Weimar, überhaupt ſeine Sammlungen, geradezu als ein Nachwirken der italieniſchen Reiſe gelten dürfen, ſo ſehr ſich auch die Erwerbung der einzelnen Kunſtwerke auf Jahrzehnte verteilen mag. Was ſie enthalten iſt für Goethes Liebhaberei bezeichnend. Zunächſt die Kopien, die er ſich von den liebgewonnenen Meiſterwerken von befreundeter Hand anfertigen ließ, oder die er als Geſchenk erhielt: Meyer und Bury kopieren die Caracci im Palazzo Farneſe — eine dieſer ſchönen Aquarellkopien von Meyer, Zeus und Hera von Annibale Caracci, ſchmückt jetzt noch das eine der Majolikenzimmer; Bury kopiert[64] während ſeines Aufenthalts in Mantua auch die Wandgemälde des Giulio Romano, Raffaels Haupt- und Lieblingsſchülers, der von allen Renaiſſancekünſtlern die antikiſierende Richtung in der direkten Nachbildung antiker Gruppen, Statuen und Reliefs geradezu zum Selbſtzweck erhob. Auch Goethe hat ihn, ebenſo wie Carſtens und Cornelius bewundert, die neuere Kunſtgeſchichtsſchreibung hat ihn von der hohen Warte ſeines Ruhmes herabgeſtürzt. Dann die zahlreichen Kupferſtiche und Handzeichnungen der italieniſchen Schule: auch hier bilden die ſpäteren Meiſter der römiſchen und bologneſiſchen Schule den Schwerpunkt ſeines Sammelns. In ſpäteren Jahren iſt es der bekannte Muſikfreund, der Hofrat Rochlitz in Leipzig, der in Goethes Auftrag Blätter bei Verſteigerungen angeſehener Kunſtſammlungen erwirbt und über ihren Wert vielfach Anlaß zu Gedankenaustauſch gibt. Wir wiſſen, daß die ſorgſam aufbewahrten und geordneten Mappen für Goethe immer eine Quelle reinen und reichſten Genuſſes waren. Lebten doch, wenn er die ſchlichten Blätter ſeiner Lieblinge durch die Hände gehen ließ, in ihm wieder jene glücklichen Tage im fernen Süden auf mit all ihren hundertfältigen Erinnerungen, von denen die an Künſtler und Kunſtwerke ſich als die nachhaltigſten erwieſen hatten. Und wenn er im Andenken an die italieniſche Reiſe einſt an Meyer geſchrieben hatte: „Von Ihnen ganz allein höre ich einen ernſthaften Wiederklang meiner ächten italieniſchen Freuden“, ſo dürfen wir uns erinnern, daß in ſpäten Jahren beide Freunde oft gemeinſchaftlich jene Schätze betrachtet und beſprochen haben.

Auch in ſeiner Beurteilung der beiden Schweſterkünſte der Malerei gewinnt Goethe den Maßſtab aus der Antike, die in der Architektur ihre unmittelbarſte Neubelebung, in der Plaſtik wenigſtens in den Anfängen der Renaiſſancebewegung eine für das Auge wahrnehmbare, unter dem Einfluß klaſſiſcher Vorbilder ſich vollziehende Auferſtehung gefeiert hatte. Hätte Goethe die Werke der Piſani kennen gelernt und in Florenz die Zeit gefunden, einzelne Werke von Quattrocentiſten zu ſehen, ſo hätte er vielleicht einen Ausgangspunkt für ein ſachliches Urteil über die Renaiſſenceplaſtik gefunden. Denn in Rom erſchloß ſich ihm dieſe Welt nur in einem beſchränkten Sinne: er wurde hier mitten in die Zeit der höchſten Blüte, zu den Werken Michelangelos geführt, ohne den Weg verfolgen zu können, den die Kunſt bis dahin zurückgelegt hatte. Anders fügte es ſich mit ſeiner Teilnahme für die Architektur der Renaiſſance. Er hat das Glück gehabt, bevor er die große Kunſtwelt Venedigs kennen lernte, in Vicenza eine Woche weilen und hier an den Werken Palladios ſein Auge ſchulen zu können. Palladio iſt zweifellos einer von den Meiſtern, die ſeinem Herzen, ſeinem künſtleriſchen Gefühl, am nächſten ſtehen. Er ſtellt ihn deshalb mit Raffael auf eine Stufe, indem er von Bologna am 29. Oktober ſchreibt: „Zwey Menſchen, denen ich das Beywort groß ohnbedingt gebe, hab ich näher kennen lernen, Palladio und Raphael“, und er fügt dieſem Bekenntnis die Palladio treffende Charakteriſtik hinzu: „Es war an ihnen nicht ein haarbreit willkürliches.“ Alſo die Geſetzmäßigkeit iſt es, die für ſein Urteil maßgebend iſt. Für Palladio trifft er hiermit das eigentliche Weſen ſeiner Kunſt. Der Gang ſeiner Entwicklung und ſeine künſtleriſchen Ideale mußten ihn mit höchſter Befriedigung erfüllen, denn die Glaubensſätze für ſein Schaffen, eben die der ſtrengen Geſetzmäßigkeit, hatte er bei den Alten gefunden, deren größter Schüler er auch als Theoretiker und Schriftſteller geworden iſt. Hatte der Meiſter doch ſelbſt einſt bekannt: „Da ich ſtets der Anſicht geweſen bin, daß die alten Römer, wie in vielen anderen Dingen, auch in der Architektur alle Späteren weit übertroffen haben, ſo erwählte ich mir als Meiſter und Führer den Vitruv.“ Sein auf mächtige

Raumentwicklung und majeſtätiſche Anlage bedachter Sinn, ſeine Kenntnis der Bauordnungen, die in der Architektur zur Weltherrſchaft gelangten, verdankt Palladio ausſchließlich der Antike, vornehmlich den gewaltigen Bauten der römiſchen Kaiſerzeit. Das Studium Palladios, der „ein recht innerlich und von innen heraus großer Menſch geweſen“ — ganz ähnlich lautet das Urteil über Michelangelo bei Betrachtung des jüngſten Gerichtes — wird Goethe ein Herzensbedürfnis, und die Ausſprüche über die Befriedigung, die er hierbei findet, über die Größe und impoſante Schönheit ſeiner Werke, über das „Göttliche“ in ſeinen Anlagen, über „die Force des großen Dichters der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet, das uns bezaubert“, kennen kaum eine Grenze. Die moderne künſtleriſche Wiederbelebung des antiken Geiſtes hat für Goethe entſchieden in Palladio ihre höchſten Triumphe gefeiert. Die Ablehnung, die die Architektur der früheren Zeit, alſo auch die der Gotik, jetzt erfährt, ſteht mit der Verherrlichung Palladios im engſten Zuſammenhange. Er ſpricht über San Marco in Venedig und San Antonio in Padua mit mehr als geringſchätzigen Worten: „Die Bauart iſt jeden Unſinns wert, der jemals drinnen gelehrt oder getrieben worden ſeyn mag. Ich pflege mir die Facade zum Scherz als einen kolaſſalen Taſchenkrebs zu dencken“, meint er von erſterem, San Antonio iſt ihm ein „barbariſches“ Gebäude; San Francesco in Aſſiſi läßt er beiſeite liegen, um ſich dort an dem Minervaheiligtum zu begeiſtern. Und in Rom ſteht er faſt ausſchließlich im Bannkreis der Antike, ohne ſich eigentlich um die Bauten der Renaiſſancezeit zu kümmern, obwol Winckelmann behauptet hatte, hier gäbe es mehr ſchöne Paläſte und Häuſer als in ganz Italien zuſammengenommen und das ſchönſte Gebäude „unſerer Zeiten“ ſei die Villa Albani. Nur die Peterskirche, von der ebenfalls Winckelmann, was für ihn kaum verſtändlich klingt, behauptet hatte, ſie ſei der Inbegriff des Schönen und das ſchönſte Gebäude der Welt, hat ihn beſchäftigt. Aber er ſpricht ſich nicht im Sinne Winckelmanns aus, vielmehr hat man das Gefühl, als ob falſcher Prunk und Überladung, die die künſtleriſche Wirkung ſtark beeinträchtigt haben, auch von ihm empfunden worden ſeien. Er meint zwar, er habe begreifen lernen, wie die Kunſt ſowohl als die Natur alle Maßvergleichungen aufheben könne, fügt dem aber einige Tage ſpäter hinzu: „Wir ergetzten uns als genießende Menſchen an der Größe und der Pracht, ohne durch allzu eklen und zu verſtändigen Geſchmack uns diesmal irre machen zu laſſen, und unterdrückten jedes ſchärfere Urtheil.“ Später (im Dezember-Bericht) gibt der Bau ihm aber

Veranlaſſung, das Urteil, das er einſt ſo kühn gefällt hatte: „Was die Barbaren ſtehen ließen, haben die Baumeiſter des neuen Roms verwüſtet“, zu mildern, wenn er ſchreibt: „Wir konnten in allgemeinſter Betrachtung nicht traurig an dem Zerſtörten vorübergehen, vielmehr hatten wir uns zu freuen, daß ſo viel erhalten, ſo viel wieder hergeſtellt war, prächtiger und übermächtiger, als es je geſtanden. Die Peterskirche (für die, wie bemerkt ſein mag, das Koloſſeum als Steinbruch gedient hatte) iſt gewiß ſo groß gedacht und wohl größer und kühner als einer der alten Tempel, und nicht allein, was zweitauſend Jahre vernichten ſollten, lag vor unſeren Augen, ſondern zugleich, was eine geſteigerte Bildung wieder hervorzubringen vermochte.“ Das Urteil klingt wie ein verſöhnender Abſchluß!

Nach alledem, was wir bisher über Goethes perſönliche Stellung zur Antike gehört haben, wird ſchließlich auch die kühle Zurückhaltung verſtändlich, die er der Plaſtik der italieniſchen Renaiſſancekunſt gegenüber während ſeines ganzen Aufenthaltes in Italien beobachtet. Wir wundern uns nicht, wenn wir kein Wort über Verrocchios Colleoni in Venedig oder von Donatellos Gattamelata und ſeinen Skulpturen im Santo in Padua hören. Auch bei ſeinem kurzen Verweilen in Florenz kann er unmöglich den übrigen großen Bildhauern des Quattrocento irgendwie nahe getreten ſein. Aber wunderbar bleibt es doch, daß bei ſeinem damaligen künſtleriſchen Drange der Größte aller Großen, daß Michelangelo als Plaſtiker ihm fremd geblieben und er bei ſeiner Begeiſterung für die Werke der Hochrenaiſſance in Rom auch nicht einmal Gelegenheit findet, ſeine in den römiſchen Kirchen aufgeſtellten Bildhauerwerke zu erwähnen. Er nennt weder die Pietà in St. Peter, obwohl Volkmann von ihr ſagt, ſie ſei einer von den erſten Beweiſen des großen Genies von Michelangelo — zu tadeln ſei nur der etwas zu magere Körper Chriſti und die Draperie; noch erwähnt er, was wir ſchon in Hinblick auf die Lebensgeſchichte Michelangelos kaum verſtehen können, das Grabmal Julius II. mit der Moſesſtatue in San Pietro in Vincoli, obwohl Volkmann ſagt, daß die koloſſaliſche Statue des Moſes für Michelangelos größtes Kunſtwerk gehalten werde: die Stellung, Aktion und die ganze Figur ſei von einer edlen Simplizität, der Ausdruck im Kopfe vortrefflich und zugleich erhaben und die Zeichnung nach der genaueſten Schärfe: nur der Bart ſei übertrieben groß und verleihe dem Kopfe das Anſehen eines Flußgottes. Endlich verliert er auch kein Wort über die Chriſtusſtatue in Santa Maria ſopra Minerva: Volkmann nennt ſie in der Stellung edel und ſimpel, wenn auch nicht zu leugnen ſei, daß der Charakter im Kopfe etwas hart und die Muskeln der Hände zu ſtark entwickelt ſeien. Michelangelos gigantiſche Kunſt, die Größe ſeines Genies kamen für Goethe damals nur in dem Wandgemälde des jüngſten Gerichts und in den Malereien an der Decke der ſixtiniſchen Kapelle zum Ausdruck. Erſt in ſpäteren Jahren weiß er auch die andre Seite ſeines Schaffens hochzuſchätzen; im Jahre 1812 erwirbt er die eine Elle hohe, alte Bronzenachbildung der Moſesſtatue, die, wie er ihr in den Tages- und Jahresheften nachrühmt, ein ſchönes Denkmal „eines höchſt geſchätzten Kunſtwerkes jener Epoche" ſei.

Goethe ſelbſt hat ſpäter ſehr wohl die Einſeitigkeit ſeiner kunſtgeſchichtlichen Bildung und die Beſchränktheit ſeines perſönlichen Urteils empfunden. Wir haben wiederholt darauf hingewieſen: als er im Jahre 1795 ſich an die Arbeit machte, die Selbſtbiographie des Benvenuto Cellini für Schillers Horen zu überſetzen, da wird ihm der Mangel an kunſtgeſchichtlichen Kenntniſſen beſonders fühlbar; er bedauert, ſeine Durchreiſe durch Florenz auf dem Wege nach Rom, ſeinen kurzen zweiten Aufenthalt in der Arnoſtadt nicht beſſer ausgenützt zu haben, um ſich von der Kunſt „neuerer Zeit" vor den Originalen eine Vorſtellung zu verſchaffen. Später, ſo namentlich bei dem durch eine gründliche Kenntnis der Geſchichte und kunſttechniſchen Einzelheiten ausgezeichneten Anhang, den er als Nachſchrift dem Cellini hinzufügte, mußte Meyer mit ſeinem Wiſſen zu Rate gezogen werden; „doch ſehnt ich mich immer, ſo ſchreibt er 1803 in den Tag- und Jahresheften, nach dem eigenen, nicht mehr gegönnten Anblick".

Es würde indeſſen auch hier ungerecht ſein, dieſe Einſeitigkeit in Goethes kunſtgeſchichtlichem Wiſſen als eine Erſcheinung zu betrachten, für die man ihm ſeinen übrigen Zeitgenoſſen gegenüber im Stillen einen beſonderen Vorwurf machen dürfe. Was von der Geſchichte der Malerei gilt, das gilt auch von der der Plaſtik: ſo wie er dachten alle andern, Künſtler und Theoretiker, die damals und früher ſchon in die Lage gekommen waren, ſich über die Bedeutung der Renaiſſanceplaſtik zu äußern. Wir begreifen das auch vollſtändig, wenn wir an die Parole denken, die mit dem Siege der Antike auf der ganzen Linie verkündet wurde. Denn wenn wir von den antiken Baudenkmälern abſehen, aus was beſtand denn die Antike für die meiſten auf römiſchem Boden anders als aus den Bildwerken aus Stein und Bronze, die in den Muſeen, Paläſten, Villen und Gärten aufbewahrt wurden und aus denen das Schönheitsideal der Griechen entwickelt worden war? Die antike Kunſt war die Plaſtik — das war ſchlechthin die für alle Zeiten muſtergiltige Kunſt, hier gewann man den einzig richtigen Maßſtab für die Erkenntnis und Beurteilung auch der Kunſtübung der neueren Zeit und in dieſem Sinne ſchreibt Goethe ſelbſt einmal an Herder nach Rom: „Es iſt ganz natürlich, daß Du Dich gleichſam ausſchließlich an die Statuen hältſt. Sie ſind uns ja allein von den beſſern Zeiten der Kunſt übrig. Bei Gemälden muß man ſchon, wie Spinozas Gott zum Irrthum, noch etwas hinzudenken, anſtatt daß jene uns mit einem vollkommnen Begriff ſchon entgegenkommen". Die moderne Bildhauerkunſt an der antiken gemeſſen — in welchem Maße mußte nicht jene als unvollkommene Nachahmung erſcheinen, wenn für das Weſen der muſtergiltigen Antike immer wieder nur der Apoll und der Torſo vom Belvedere, immer nur edle Einfalt und ſtille Größe als die höchſten Ideale bezeichnet wurden. Unter ſolchen Vorausſetzungen mußte die moderne Plaſtik eine unhaltbare Stellung behaupten. Schon Winckelmann weiſt in ſeiner Geſchichte der Kunſt des Altertums darauf hin, daß die Malerei der neueren Zeit eher einen Vergleich mit der Antike aushalte als die moderne Bildhauerkunſt. Als Urſache vermutet er, daß die Malerei ſeit ihrer Wiederherſtellung, d. h. ſeit dem vierzehnten Jahrhundert mehr als die Bildhauerei geübt worden ſei, und folglich weniger in dieſer als in jener Kunſt ſich große Meiſter zu bilden Gelegenheit gehabt hätten. Nachdem er nun verſchiedene Meiſter der Malerei, die nach ſeiner Meinung im Geiſte der Antike geſchaffen, aufgezählt und bei Guercino gefunden hat, daß deſſen Chriſtusideal heldenmäßig, das Michelangelos dagegen eine pöbelhafte Geſtalt ſei, fährt er fort, daß er zur Ehre ſeiner Zeit bekennen müſſe, daß die Kenntnis des Schönen ſich nicht weniger als die Vernunft ausgebreitet habe. Dies gelte vornehmlich von der Bildhauerei. Freilich würden ſich die römiſchen Künſtler ſeiner Zeit nicht vermeſſen wollen, ſich auf eine Stufe mit Michelangelo zu ſtellen „denn dieſes Ziel iſt ſchwer, aber nicht unmöglich zu erreichen". Dagegen ſtänden in ſchönen Bildungen, Formen und Ideen einige unter den Künſtlern der Gegenwart weit über allen ihren Vorgängern in neueren Zeiten. „Die Urſache iſt eine ſtrengere Befolgung der alten Werke, die ſeit wenigen Jahren das Augenmerk unſerer Bildhauer geworden ſind, nachdem ihnen die Decke vor den Augen weggefallen." Aus dieſer Beobachtung ergibt ſich für ihn auch der Maßſtab zur Beurteilung von Einzelheiten in Michelangelos plaſtiſchen Werken. Er findet, daß die um den Kopf gewickelten Flechten, die zwei Frauenfiguren am Juliusgrabe tragen, bei keinem antiken Kopfe vorkommen und daß ſich Michelangelo ſtark gegen die antike Kleidertracht vergangen habe, indem er ſeinem Moſes Strümpfe unter die Hoſen gezogen habe. Solche Ausſtellungen wollen immerhin nicht viel beſagen, da wir uns ſtets vor Augen halten müſſen, daß die ganze Zeit gewöhnt war bei der Beurteilung von Werken der Kunſt auf das Gegenſtändliche Wert zu legen. Aber Michelangelo iſt Winckelmann überhaupt als Künſtler zuwider: es ſei kein Zweifel, ſo ſchreibt er wiederum in der Geſchichte der Kunſt der Alten, daß Michelangelo „die Brücke zu dem verderbten Geſchmacke auch in der Bildhauerei angeleget und gebauet“ habe. Das offenbare ſich beſonders an den Modellen des Künſtlers, von denen der Bildhauer Cavaceppi in Rom eine ſchöne Sammlung beſitze: Wildheit ſei es, die ſich in allem ausſpreche. Dieſer Mangel an Grazie und Schönheit, wie er ſie in der Antike findet, beeinträchtigt natürlich auch die Wirkung der Figuren an den Medicäergräbern in Florenz.

Auch aus dem Munde von Mengs hören wir ein ähnliches Urteil über die Renaiſſanceplaſtik. Der franzöſiſche Bildhauer Falconet, der das großartige Reiterſtandbild Peters des Großen für St. Petersburg geſchaffen hat, hatte ein Werk veröffentlicht, in dem er Plinius und Cicero arg mitgenommen und das Pferd des Marc Aurel auf dem Capitol neben vielen andern berühmten Werken und Schriftſtellern, unter dieſen auch Winckelmann, ſcharf getadelt hatte. Das war Mengs zuviel zugemutet. Der Tadel des Marc Aurel hätte ihm allein ſchon genügt, den Franzoſen mit einem offenen Brief abzufertigen, in dem er ihm vorhält, daß, wenn er das Werk an Ort und Stelle geſehen und alle übrigen Statuen zu Pferde in Italien kennen gelernt hätte, ſo würde er ſich nicht mehr über das Lob wundern, das man dem Marc Aurel ſpende: „denn alle übrigen, ob ſie gleich viel richtiger ſind, erſcheinen bei ihrer Gegeneinanderhaltung froſtig und ohne Leben. Ich meine die Statuen der geſchickteſten Bildhauer, welche zu Venedig und Florenz anzutreffen ſind“ — in Florenz offenbar das Reiterſtandbild Coſimos I. von Giovanni Bologna, in Venedig der Colleoni des Verrocchio, die grandioſeſte Reiterſtatue der Welt. Mengs' Anſchauung ſtimmt übrigens auch ganz überein mit den analogen Ausführungen, die Sulzer über die Bildhauerkunſt im erſten Bande ſeiner Allgemeinen Theorie der ſchönen Künſte gibt: „Wiewohl die Neuern wirklich einige große Bildhauer gehabt haben, ſo kann man doch eigentlich nicht ſagen, daß die Bildhauerkunſt jemal in den neueren Zeiten wirklich in Flor geweſen ſei; denn dazu gehört in der Tat mehr, als daß etwa alle zehn Jahre in irgend einer Hauptkirche oder in einer großen Hauptſtadt ein Bild von einiger Wichtigkeit zur öffentlichen Verehrung aufgeſtellt werde. Daß bei günſtigen Umſtänden ein Michelangelo und auch unſere Deutſchen, ein Schlüter und ein Balthaſar Permoſer ſich zu der Größe der guten griechiſchen Bildhauer würden (!) erhoben haben, daran läßt ſich mit Grund nicht zweifeln". An Sulzers Werke hatte freilich Goethe mancherlei auszuſetzen.

Bei dieſem Stande der Meinungen hat es für uns ein beſonderes Intereſſe, zu erfahren, wie man in Goethes Freundeskreiſe in Rom über die Plaſtik dachte. Was Hirt betrifft, ſo hören wir noch im Juli 1797 von Schiller, den er damals in Weimar beſuchte, in einem Brief an Goethe: „Gegen Michel Ange iſt er ſehr eingenommen, und mir däucht, daß er ihn viel zu tief herabſetzt, wenn er ihm bloß einen Zeitwerth zugeſteht. Indeſſen habe ich auch bei dem harten Urtheil über Michel Ange ſein Raiſonnement ſehr verſtändig gefunden, und zweifle bloß an der richtigen Angabe des Faktums, worauf er es gründet". Was den letzteren Punkt anlangt, ſo geſteht Goethe allerdings zu, daß Hirts logiſche Operationen ſehr gut von ſtatten gingen, falls die Prämiſſen richtig ſeien, oft ſeien aber dieſe beſchränkt und einſeitig. Deshalb entſpringe ſeine Abneigung gegen Michelangelo auch aus einer fixen, unhaltbaren Idee. Weitere Zeugniſſe dieſer Art gewinnen wir aus einem Buche, das, wie wir uns hier erinnern wollen, ſich bei Goethe allerdings nichts weniger als einer Hochſchätzung erfreute, das er aber während ſeines römiſchen Aufenthaltes ſeiner abſprechenden Kritik nach zu urteilen kennen gelernt hat und das, wie wir an anderer Stelle geſehen haben, deshalb für uns von Wert iſt, weil es großenteils als eine Kompilation von Anſichten und Meinungen gelten kann, wie ſie im Kreiſe der deutſchen Antiquare damals vertreten wurden. Es iſt Ramdohrs dreibändiges Werk über die Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Man könnte vermuten, daß die Beurteilung z. B. von Michelangelo etwa die Ausführungen von Hirt wiedergeben, falls ſie nicht aus gedruckten Quellen, wie z. B. Winckelmanns Kunſtgeſchichte herſtammen. Wie dem auch ſei, wir dürfen Ramdohrs Urteil, nicht um ſeiner ſelbſt willen, ſondern weil es landläufige Anſichten aus jener Zeit wiedergibt, in dieſem Falle eine gewiſſe, wenn das

Wort erlaubt iſt, ſymptomatiſche Bedeutung beimeſſen. Bei Beſprechung der Moſesſtatue kommt er nämlich auf Michelangelo als Bildhauer zu ſprechen. Als Donatello die Bildhauerkunſt aus der Kindheit emporgehoben habe und Wahrheit und Beſtimmung wenigſtens in den äußeren Umriſſen der Glieder eingeführt habe, da habe ſich Michelangelo dieſer Kunſt bemächtigt und ſie nach der Lehre des Knochen- und Muskelbaues und nach der Antike verbeſſert. Sein Hauptverdienſt beſtehe in dem großen Stile der Zeichnung, in der Kenntnis der Anatomie und in der Behandlung des Marmors. Aber unglücklicherweiſe habe er keinen wahren Begriff von dem Hauptzwecke ſeiner Kunſt, der Schönheit der Formen und der Bildung eines individuellen Charakters beſeſſen. Seine Männer bilde er finſter und mürriſch, ſeine Weiber aber unbedeutend; bei jenen ſcheine er Flußgötter — man erinnere ſich, daß auch Volkmann dieſen Hinweis gebraucht — bei dieſen ein florentiniſches Bauernmädchen ſich zum Vorbild genommen zu haben. In dieſem Tone vervollſtändigt er nun das Bild, das er dem Leſer von dem Weſen der Kunſt Michelangelos vorführt, und mit ſolchen Tiraden findet er ſich gegenüber der Pietà, dem Moſes, der Chriſtusſtatue ab. Können wir uns bei einer ſolchen Kunſtäſthetik und einer ſolchen negativen Kritik alles hiſtoriſch Gewordenen über Goethes Zurückhaltung in Fragen, deren Beantwortung ſich ihm zweifellos einmal aufgedrängt hat, wundern und müſſen wir es nicht vielmehr als ein Zeichen ſeiner objektiven Sinnesweiſe anſehen, wenn er mangels der nötigen Grundlage an geſchichtlichen Kenntniſſen ſich alle Zurückhaltung auferlegt? Denn er war nicht der Mann, der mit Hilfe von äſthetiſchen Floskeln und halbverſtandenen Redensarten den Schein des Wiſſens und der Kennerſchaft zu erwecken ſuchte. Wenn er in künſtleriſchen Fragen ſich äußerte, ſo ſprach er eine innere Überzeugung aus, die ſeinerſeits tief begründet war. Und er beſaß den Mut, offen zu bekennen, wenn ſein Wiſſen nicht ausreichte. Bereits mehrfach wurde die Überſetzung der Selbſtbiographie Cellinis, an der ihn von Haus aus wohl weniger die Bedeutung für ihre Zeit, als das pſychologiſche Intereſſe an dem Autor reizte, erwähnt. Für ſeine ganze Art zu denken iſt das kurze Selbſtbekenntnis bedeutſam, in dem er ſich über ſeine Überſetzung zum Cellini äußert: „Da ich mich in meinem Leben vor nichts ſo ſehr als vor leeren Worten gehütet und mir eine Phraſe, wobei nichts gedacht oder empfunden war, an Andern unerträglich, an mir unmöglich ſchien, ſo litt ich bei der Überſetzung des Cellini, wozu durchaus unmittelbare Anſicht gefordert wird, wirkliche

Pein“. (Tag- und Jahreshefte 1803.) Sieht man ab von dem kunſtgeſchichtlichen Anhang zum Cellini, für den Meyer mit ſeinem Wiſſen aushelfen mußte, ſo hat es Goethe, offenbar abſichtlich, auch ſpäter vermieden über ein Kunſtgebiet zu ſchreiben, das ihm perſönlich aus eigener Anſchauung nur wenig vertraut war. Aber ebenſo ſicher iſt, daß er ſich bemüht hat die Mängel in ſeinem geſchichtlichen Wiſſen auszufüllen und ſoweit es ihm in Weimar, namentlich im Verkehr mit Künſtlern möglich war, nachzuholen, was er mangels „unmittelbarer Anſicht“ verſäumt hatte. Gelegentlich hat er ſich einmal über Majolika-Gefäße geäußert und dabei der Verdienſte der Künſtlerfamilie der Robbia und anderer großer Meiſter gedacht. Zeigt doch auch das Innereſe ines Hauſes mit ſeinen Schätzen an Skulpturen und Geräten, daß ihm auch dieſe Meiſter kennen zu lernen eine Herzensſache und Bedürfnis geworden war.

Antiquare und Gelehrte.

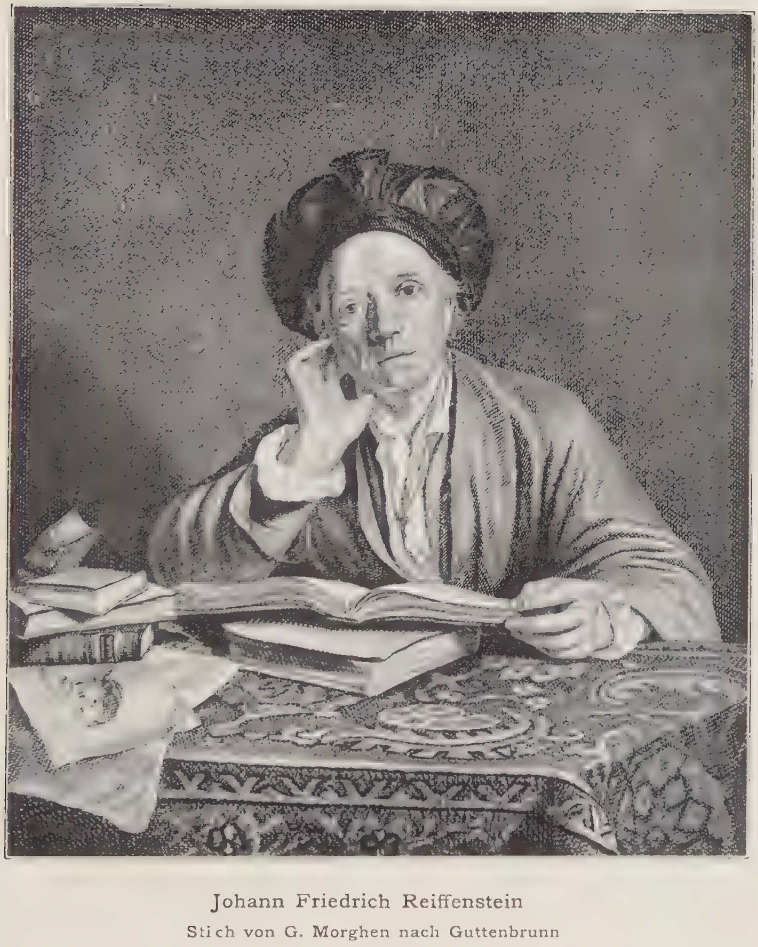
Die reinſten Quellen der Kunſt ſind geöffnet:
glücklich iſt, wer ſie findet und ſchmeckt.
Winckelmann.

Mit der römiſchen Kunſtwelt des letzten Drittels des achtzehnten Jahrhunderts iſt aufs innigſte ein aus dem Norden ſtammender Kunſtfreund verbunden, deſſen Name uns in zahlreichen Briefen jener Zeit immer mit Worten des Lobes und der Anerkennung genannt wird: Johann Friedrich Reiffenſtein, kaiſerlich ruſſiſcher und ſachſen-gothaiſcher Hofrat, daneben auch Ansbachiſcher Geheimer Legationsrat, ſowie Direktor des ruſſiſchen Erziehungsinſtituts für Künſtler in Rom. Aus ſeinen Titeln kann niemand einen Schluß auf ſeine wirkliche Stellung ziehen. Man könnte ihn einen Schüler Winckelmanns nennen, wenigſtens was die praktiſch zu verwertenden Kenntniſſe der römiſchen Kunſtdenkmäler, überhaupt die Kenntnis der römiſchen Verhältniſſe betrifft, in die er ſeiner Zeit umfaſſenden Einblick gehabt hat. Dreißig Jahre hat er in Rom gelebt: er iſt noch mit Winckelmann befreundet geweſen, hat Leſſing kennen gelernt und iſt Goethe und Herder nahegetreten — von den zahlreichen Fremden, die mit wohltönenden und vornehmen Namen ſonſt in jenen Jahrzehnten bis zum Ausbruch der Revolution die Stadt beſucht haben, gibt es kaum einen, den er nicht den Weg zu den Sehenswürdigkeiten geführt und in die reiche Welt von Kunſt und Altertum eingeweiht hätte. Er war in des Wortes vornehmem Sinne der erſte Cicerone der damaligen Zeit, und auch Goethe hat ſeinen Anregungen und Unterweiſungen an Ort und Stelle vor den Denkmälern oder daheim im geſellſchaftlichen Kreiſe viel zu danken. Er war freilich kein Mann, der für alle Welt zu haben war, ſondern er betrachtete, da er ſeinen Beruf lediglich als Ehrenſache anſah, ſeine Dienſtleiſtungen als einen Akt der Liebenswürdigkeit, mit der er beſonders ſpäter, nicht verſchwenderiſch umzugehen pflegte. Sein kunſtgeſchichtliches Wiſſen und, was uns am meiſten intereſſieren würde, die bei ſeinen Führungen befolgte Methode zu beurteilen, iſt leider ſehr ſchwer, da er hierüber keine Abhandlungen hat drucken laſſen und ſich aus den Werken anderer, die ſeinen Worten gelauſcht und ſie — ſo auch Goethe — teilweiſe für ihre Aufzeichnungen benutzt haben, nur ſehr mangelhaft ein Bild ſeiner Wirkſamkeit machen läßt[65]).

Reiffenſtein ſtammte aus Ragnit in Preußiſch Litthauen, wo er am 22. November 1719 geboren war. Nach dem frühzeitigen Tod ſeiner Eltern kam er in das Pauperhaus in Königsberg und von 1735 ab beſuchte er die dortige Univerſität, um die Rechte und die ſchönen Wiſſenſchaften zu ſtudieren. Er zeichnete und malte und ſoll ſich, da er kein Vermögen beſaß, zeitweilig mit Miniaturmalereien ſein Brot verdient haben. Wichtig für ſeinen Lebenslauf war es, daß er mit ſeinem Landsmann Gottſched bekannt wurde, als dieſer von Leipzig aus ſeine Heimat einmal wieder beſuchte. 1744 kam er nach Berlin als Begleiter eines jungen Edelmannes, das Jahr darauf wurde er von Gottſched als Pagenhofmeiſter nach Kaſſel empfohlen. Hier wurde er zum Rat ernannt und man machte ihm Ausſicht auf die „Anwartſchaft“ der Bibliothekarsſtelle, die daſelbſt ein gewiſſer Arkenholz bekleidete. In ſeiner Stellung in Kaſſel wird er Zeit und Muße gehabt haben, ſich mit den bildenden Künſten näher zu befaſſen. In Gottſcheds „Neuem Bücherſaal der ſchönen Wiſſenſchaften und freyen Künſte“ (II. Bandes 5. Stück, Leipzig 1746) findet ſich ſchon ein mit R unterzeichneter, ganz im Sinne von Gottſched verfaßter, ja wahrſcheinlich von ihm veranlaßter Aufſatz „Anmerkungen über die neuerfundenen Zierrathen in den Werken der Maler und Bildhauer“, in dem die Ornamente an Gebäuden, Gefäßen uſw. wegen ihrer Wildheit und Unnatürlichkeit und wegen ihrer unmöglichen Verbindungen ſtark getadelt und die deutſchen Künſtler aufgefordert werden, die Nachahmung fremder Elemente, in denen von der Natur abgewichen und Schönheit und Richtigkeit außer acht gelaſſen wird, ſowie die verworrene Einbildungskraft ihrer Nachbarn nachzuahmen, endlich aufzugeben und zu ſich ſelbſt zurückzukehren und ihren Witz „nach der Vorſchrift einer gereinigten Vernunft“ zu bilden. Auch als bildender Künſtler hat er ſich großen Anſehens erfreut. „Ein Freund aus Kaſſel und großer Künſtler in der Malerei, ſo ſchreibt 1758 die Gottſchedin an eine Freundin, erbot ſich bei ſeinem Hierſein (d. h. in Leipzig) mich zu malen“. Statt ihrer malte er aber die ſpäter als Gönnerin des jungen Goethe bekannt gewordene Frau Profeſſor Böhme — „ein wohlgetroffenes (leider verſchollenes!) Bild", das dieſe dem Profeſſor Böhme ſchenkte. Als Begleiter eines Grafen Lynar bereiſte er in den Jahren 1760—1762 Frankreich und Italien. In Rom, wo ſich Winckelmann, der Antiquario nobile, vornehmer Reiſender bei ihrer Wanderung durch die Stadt annahm, erſchien ihm ſeine Zukunft in ihrem wahren Lichte: er ward von der auf ihn einſtürmenden Welt der Kunſt ſo begeiſtert, daß er den Entſchluß faßte, in Rom dauernd ſich niederzulaſſen, ohne vorher nach Deutſchland noch einmal zurückzukehren und „ohne die Religion verändert zu haben" wie Winckelmann ausdrücklich betont. Seinen ihm anvertrauten Grafen begleitete er noch bis Florenz, um dann wieder in die ewige Stadt zurückzukehren.

In Winckelmanns Briefen an ſeine Freunde kehrt vielfach der Name Reiffenſteins wieder. Wir erfahren, daß Winckelmann dem nur um zwei Jahre jüngeren deutſchen Landsmann in Rom bald freundſchaftlich nahegetreten iſt und ihn in ſeine Wiſſenſchaft und in die Kenntniſſe der römiſchen Welt mit all der Uneigennützigkeit, die ſeiner Perſon zu eigen war, eingeführt hat. Dieſe Freundſchaft muß ſich ſehr ſchnell angebahnt haben. Denn ſchon im Jahre 1763, wo Winckelmann zum Antiquario der apoſtoliſchen Kammer oder Oberaufſeher der Altertümer in und um Rom ernannt wurde, war es Reiffenſtein, dem neben einem alten Freunde dieſe Freudenbotſchaft zuerſt mitgeteilt wurde. Winckelmanns Abſicht war es, dieſe „Stelle zu einer höheren Würdigkeit zu erheben". Seine Vorgänger, namentlich der Abbate Venuti, hatten es ſich nicht nehmen laſſen, den Fremdenführer auch in ſolchen Fällen zu ſpielen, wo bei den fremden Gäſten ein nicht allzu hohes geiſtiges Intereſſe vorhanden war. Hier wollte Winckelmann nun ein für allemal ablehnen. Komme einmal ein ganz außerordentliches Talent, ſo werde er, was ihm möglich ſei, ohne alle Abſicht mit Vergnügen tun. „Dieſes melde ich meinen Freunden (Brief an Wiedewelt, Mai 1764), die etwa Fremde an mich weiſen wollten. Ich diene einem jeden gern mit Rat und Nachrichten, aber nicht, mit Fremden herum zu fahren." Für dieſen Poſten ſcheint Winckelmann nun Reiffenſtein auserſehen zu haben. Zwar iſt er mit ſeiner Arbeitsmethode nicht einverſtanden — „der ehrliche Reiffenſtein verliert ſich in Kleinigkeiten, unternimmt vieles und bringet nichts zu Ende" — doch kann er ihn, da er immer wieder betonen muß, daß er Fremde nicht führen kann, weil er bisher nur für andere gearbeitet habe, als Cicerone empfehlen: „Da ich den Rath Reiffenſtein vorſchlagen kann, der meine Stelle zu vertreten imſtande iſt“ (Brief an Uſteri, 27. Juni 1767). Als das Jahr darauf die jähe Nachricht die Welt durcheilte, daß Winckelmann in Trieſt ermordet worden war, fühlte auch Reiffenſtein, was der große Gelehrte in ſeinem Leben für eine bedeutſame Stellung inne gehabt hatte. Er iſt ihm immer ein dankbarer Schüler geweſen. Schon bei Lebzeiten radierte er für eine von Winckelmanns Schriften ſein Porträt nach dem bekannten Gemälde der Angelika Kauffmann. Nach ſeinem Tode aber ließ er ihm zu Ehren die jetzt in der Protomothek des Konſervatorenpalaſtes befindliche, urſprünglich in das Pantheon geſtiftete Büſte, an deren Aufſtellung der Kardinal Albani, Winckelmanns Gönner und Erbe, durch den Tod verhindert wurde, auf eigne Koſten nach dem Bildnis von Maron durch den Bildhauer Doell in Gotha ausführen. Eine Skizze zu Winckelmanns Denkmal, ebenfalls von Reiffenſteins Hand, ſchmückt als Kupfer Feas Ausgabe von Winckelmanns Werken, bei deren Überſetzung er dem Herausgeber auch als Berater zur Seite geſtanden hat.

Reiffenſtein war jetzt der erſte Deutſche in Rom, der mit ſeinen Kenntniſſen die römiſche Kunſtwelt beherrſchte, und in einem gewiſſen Sinne ſeinen berühmten Lehrmeiſter zu erſetzen vermochte. Mit welchem Erfolge, erfahren wir von Goethe. In Rom und in Frascati, in der Villeggiatura, galt ihm Urteil und Rat des verſtändigen Mannes viel. Wenn am Abend im vertrauten Kreiſe die Erlebniſſe des Tages beſprochen und die beſcheidenen Blättchen, die einzelne ſkizziert hatten, gezeigt wurden, da iſt es Reiffenſtein, „der dieſe Sitzungen durch ſeine Einſicht und Autorität zu ordnen und zu leiten weiß“. Über ſeine Kenntniſſe in kunſtgeſchichtlichen Fragen iſt es ſehr ſchwer, ein Urteil zu gewinnen, da er nach einer Äußerung Ramdohrs erklärte, nichts durch den Druck veröffentlichen zu wollen, eine Verſicherung, die, ſo viel wir wiſſen, auch gehalten worden iſt. Als ſicher kann es gelten, daß manche ſeiner Anſichten und Mitteilungen, die er gelegentlich ſeiner Führungen oder ſonſt im Geſpräch gab, in Ramdohrs dreibändiges Werk hinübergefloſſen ſind. Ramdohr hat hierüber ſelbſt, wie wir ſahen, unumwundenes Geſtändnis abgelegt. Aber wer vermag zu ſagen, an welchen Stellen dies der Fall iſt und wieweit hier Reiffenſteins geiſtiges Eigentum vorliegt? Von ſeiner Methode erhalten wir durch Goethe einen eigenartigen Begriff. Um Kunſtwerke in Rom zu genießen, müſſe man ſich, ſo dozierte Reiffenſtein, nicht gleich unmittelbar an das Beſte wenden, ſondern erſt bei den Caraccis anfangen, und zwar in der farneſiſchen



Johann Friedrich Reiffenstein
Stich von G. Morghen nach Guttenbrunn

Zu Seite 238

Gallerie, dann zum Raffael übergehen und zuletzt den Apoll vom Belvedere ſo oft zeichnen, bis man ihn auswendig kenne — Goethe bemerkt zu dieſer ſonderbaren Staffel, daß die jüngeren Künſtler, die Eigenheiten des wackeren Reiffenſtein, die man Schwachheiten zu nennen pflege, kennend, ſich darüber oft im Stillen ſcherzhaft und ſpottend unterhalten hätten[66]). Ramdohr hat übrigens die Reiffenſteinſche Methode ziemlich getreu übernommen. Sonſt iſt das Urteil verſchieden über Reiffenſtein. Tiſchbein meinte, er habe keine Originalität beſeſſen und habe die Leute immer noch als Pagenhofmeiſter behandelt, dem man nicht widerſprechen dürfe. Auch Heinrich Meyer hält von der Selbſtändigkeit ſeines Urteils nicht viel: in allem, was in das Fach der Altertumskunde einſchlage, richte er ſich nach Winckelmann, in den praktiſchen Kunſtregeln pflichte er Mengs bei, ebenſo in der beſonderen Hochſchätzung Raffaels, auch von römiſchen Künſtlern ſuche er zu profitieren. Alle anderen aber rühmen Reiffenſteins liebenswürdigen Sinn und es fehlt auch nicht an Zeugniſſen, die ihn als Künſtler und Gelehrten hochhalten — „einen gefälligen, guten, muntern Geſellſchafter“ nennt ihn Goethe in einem Briefe an Knebel (3. Okt. 1787). Hackert rühmt ihm nach, er habe in allem einen ſehr gebildeten und ſichern Geſchmack, eine genaue Kenntnis der Zeichnung nach dem Stil der Griechen, und urteile ſowohl in der Bildhauerei als Malerei ſehr richtig, aber auch für das Kolorit habe er ein ſehr ſicheres Auge und beurteile mit eben der Richtigkeit Gemälde von allen Gattungen. Da er ſelbſt ausübender Künſtler ſei, ſo ſeien ihm die Schwierigkeiten der Kunſt nicht verborgen und er habe davon mehr Kenntniſſe, als gemeiniglich die gelehrten Kunſtkenner und Beurteiler beſitzen. Selbſt in der Architektur habe er einen ſehr feinen Geſchmack, ſowohl hinſichtlich des Stils, als in Rückſicht auf Schönheit und Verzierung. Er urteile hierin mit Strenge und Richtigkeit und laſſe keine Verzierung gelten, von deren Daſein man nicht eine befriedigende Urſache angeben könne — Dinge, die ſehr vernünftig klingen und ſich mit den Ausführungen decken, die er als jugendlicher Verfaſſer in der oben genannten Abhandlung gegeben hatte.

Beſonders ſind es techniſche Experimente geweſen, die Reiffenſtein ſehr gereizt und zu Erfindungen angeregt haben. Er fand das Verfahren wieder, aus Glaspaſten Kameen mit vielfarbigen Lagen zu machen, wie man ſie nach Plinius ſchon im Altertum kannte. Winckelmann rühmt von dieſer Erfindung, daß die Nachahmung ſelbſt bei hochgeſchnittenen Steinen in Glas ſo gelungen ſei, daß man dieſe als wirkliche

Steine am Finger tragen könne. Dann hat er die Enkauſtik der Alten, die Kunſt der Malerei in Wachsfarben, wieder beleben wollen: praktiſche Verſuche ergaben die Brauchbarkeit des Rezeptes und Hackert ſprach ſich höchſt anerkennend darüber aus. Die vielen fürſtlichen Fremden, die er in Rom kennen lernte, haben dazu beigetragen, ihm ein bequemes Auskommen zu ſichern, denn von ſeinen Führungen, die er im Intereſſe der Fremden z. B. beim Einkaufen von Kunſtwerken gern übernahm, hat er durch Vermittlungen nie einen Vorteil gehabt. Zu ſeinen Gönnern gehörten beſonders die Ruſſen. Erſt verſchaffte ihm General Iwan Schuwaloff eine Penſion von der Petersburger Akademie, dann zeigte ſich ihm die Kaiſerin von Rußland gnädig, indem ſie ihn beauftragte, für die Ermitage in St. Petersburg Raffaels Loggienbilder unter ſeiner Aufſicht kopieren zu laſſen. Für ſeine Mühewaltung erhielt er eine jährliche Penſion von fünfhundert Zechinen, ſo daß er nun ſo geſtellt war, daß er außer deutſchen Fürſten, die Rom beſuchten, von Fremden nur noch Ruſſen herumführte. Alles in allem war er ein vielſeitiger Mann, als Theoretiker ſowohl wie als Praktiker in ſeinem Fache erfahren, denn „er malte ſehr artig und beſſer als gewöhnliche Liebhaber“, in Öl, Paſtell und in Aquarell, er radierte und modellierte in Wachs und in Ton. Er ſtarb in Rom am 13. Oktober 1793 und wurde bei der Pyramide des Ceſtius begraben. Das vom ruſſiſchen Konſul beſorgte Leichenbegängnis, obwohl das eines Proteſtanten, war ſehr prunkvoll — ſechzig Wagen folgten dem Sarge und vor dem Tore wurden zweihundert Fackeln angezündet. Es war wohl eine beſondere Ehrung für den Toten, denn für gewöhnlich war die Beerdigung proteſtantiſcher Chriſten mit Hinderniſſen verbunden. Die Überführung der Leiche nach dem Platze an der Ceſtiuspyramide, der, wie Philipp Moritz erzählt, damals nur durch die Leichenſteine „einiger Engländer und proteſtantiſcher Deutſchen, die in Rom geſtorben ſind“, auffiel, durfte nur während der Nacht in aller Stille erfolgen, daher auch die Fackelbeleuchtung. Der Leichnam wurde gewöhnlich in einen möglichſt kleinen Sarg gebettet und in einer gewöhnlichen Kutſche vor das Tor gefahren, damit der Pöbel den Transport nicht gewahr wurde. Von Santa Maria in Cosmedin an, von wo aus erſt die Wagen ſich anſchließen durften, pflegte — wir hörten ſchon bei Erwähnung von Trippels Leichenbegängnis von ſolchen Demonſtrationen — vielfach Ziſchen und Pfeifen der erregten Menſchenmaſſe den ſtillen Kondukt zu begleiten, vielfach ertönte auch der Ruf al fiume, al fiume! Päpſtliche Sbirren waren indeſſen zur Aufrechterhaltung der Ordnung vertreten; ſie geleiteten die Leiche auch bis zum Friedhofe. Bei Reiffenſtein hat man möglicherweiſe um des ruſſiſchen Konſuls willen die Manifeſtation des Pöbels zu unterdrücken gewußt. Bedauerlich iſt es, daß ſich aus Mangel litterariſcher Unterlagen nicht ermitteln läßt, inwieweit Reiffenſteins Kunſtlehre auf die Bildung von Goethes Urteil eingewirkt hat. Über Goethes freundſchaftliche Geſinnung liegt in den Aufzeichnungen der Italieniſchen Reiſe manches Zeugnis vor. Reiffenſtein hoffte wie mancher andere, Goethe würde nach Rom zurückkehren: dann wolle er den „Dr. Fauſt und ſoviel anderes liebes und Gutes“ von Goethe genießen, aber er hoffte vergeblich. Als Goethe in die Heimat zurückkehrte, machte er als eine Gabe der Erinnerung ihm Originalradierungen von Claude Lorrain zum Geſchenk: „Das werteſte Gaſtgeſchenk, das er mir zum Abſchiede hätte geben können“ ſchreibt Goethe an Carl Auguſt 18. März 1788. Leider iſt das Bildnis, das Angelika Kauffmann von ihm gemalt hat, und das ſich beim Tode der Künſtlerin in deren Nachlaß befand, verſchollen; es wurde von Kennern als eine ausgezeichnete Arbeit gerühmt.

Neben Reiffenſtein hatte der viel jüngere Antiquar und Kunſtforſcher, der nachmals als Profeſſor der Archäologie an der Berliner Univerſität zu Ruf und Anſehen gelangte Aloys Hirt ſich mit Erfolg in die Stellung eines Cicerone eingearbeitet und als ſolcher mit den Jahren Erfahrungen und Kenntniſſe geſammelt, die die des älteren Berufsgenoſſen weit übertroffen haben[67]). Er war zehn Jahre älter als Goethe — 1759 als Sohn von Bauern in dem kleinen Dorfe Bella im ſüdlichen Baden, drei Meilen vom Rheinfall von Schaffhauſen entfernt, geboren. Er hatte die Univerſität Nanzig beſucht und hier hauptſächlich philoſophiſchen Studien ſich gewidmet, hatte dann kurze Zeit in Freiburg, 1779—82 in Wien und zwar vorzugsweiſe Rechts- und Staatswiſſenſchaften ſtudiert. In Wien trat aber ein Umſchwung bei ihm wenigſtens inſofern ein, als kunſtgeſchichtliche Intereſſen ſich zu ſeinen übrigen Studien hinzugeſellten. Kaiſer Joſef ließ damals ſeine koſtbare Gemäldeſammlung in den Räumen des Belvedere aufſtellen. In den Sommermonaten lenkte Hirt oft ſeine Schritte hierher, um unter Anleitung eines befreundeten Malers ſich in dieſe neue Welt einzuleben; die Lektüre von Mengs’, Winckelmanns und Leſſings Schriften, von Sandrart, von Mendelsſohn und Lavater förderte ihn wiſſenſchaftlich und theoretiſch. Der Wunſch, für ſich weiter zu arbeiten, neue Eindrücke in ſich aufzunehmen, womöglich auch auf eigenen Füßen vermöge ſeiner Arbeit zu ſtehen, führte ihn in die weite Welt. Er wanderte zunächſt nach Venedig, eigentlich ungewiß über das Ziel ſeines Strebens. Italien, das Land, die Leute, Sprache und Sitten zogen ihn mächtig an, und als er weiter nach dem Süden kam, da reifte in ihm der kühne Entſchluß, womöglich in die ganze große Kultur des Landes einzudringen, ihre Erforſchung zum Streben ſeines Lebens zu machen. In Rom aber, wohin er im Herbſte 1782 kam, klärten ſich unter dem Andrang der gewaltigen geſchichtlichen Zeugniſſe aus zwei Jahrtauſenden und unter dem Druck materiellen Zwanges ſeine Pläne. Bei emſiger Arbeit und unter fleißigen Wanderungen durch die Stadt waren einige Jahre dahingegangen: wollte er weiter ſeinen Lieblingsſtudien leben, ſo mußte er gleichzeitig auch auf ſeinen Lebensunterhalt bedacht ſein. Das „Ciceroniat“, das in Anſehen ſtand und unter günſtigen Verhältniſſen ſeinen Mann ſehr wohl ernährte, bot damals die beſte Ausſicht, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden, zumal das Bedürfnis der durchreiſenden Fremden, ſich von einem kundigen Führer zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt in einer gegebenen Zeit geleiten zu laſſen, von Jahr zu Jahr geſtiegen war. Künſtler und Kunſtfreunde haben ſich hierbei ſeiner angenommen und es an Empfehlungen nicht fehlen laſſen: auch Goethe, der ihn ſchon in den erſten Wochen ſeines römiſchen Aufenthaltes kennen gelernt hatte, hat ihn und zwar von Weimar aus an Herder empfohlen: „Wenn Ihr einen Antiquar braucht, wie Ihr denn einen braucht, ſo nehmt einen Deutſchen, der Hirt heißt. Er iſt ein Pedante, weiß aber viel und wird jedem Fremden nützlich ſein. Er nimmt des Tages mit einem Zechin vorlieb. Wenn Ihr ihm etwas mehr gebt, ſo wird er dankbar ſein.“ Hirt hat ſich in ſeinem Berufe ſehr wohl befunden. Die Zeit, Fremde herumzuführen, dauerte von Oktober bis nach Oſtern, wo der Fremdenverkehr nachließ und bald aufhörte. Der Kurſus einer Führung erſtreckte ſich auf einen Monat, und währte täglich fünf Stunden, von neun bis zwei Uhr. Der Beſuch von Künſtlerwerkſtätten, wo Kunſtwerke beſichtigt werden konnten und zum Verkauf ausſtanden, war in dem Kurſus eingeſchloſſen, ebenſo der der Läden von Händlern antiker und moderner Kunſtwerke und von Sammlungen verkäuflicher Gemälde. Hirt ſelbſt war in Hinblick auf ſeine Stellung ebenſo wie Reiffenſtein vorſichtig genug, für ſich ſelbſt nicht zu ſammeln, wohl aber ſah er es für eine vornehme Pflicht an, die Fremden, die er führte, nötigenfalls nach beſtem Wiſſen bei Einkäufen zu beraten, was bei manchen geriebenen und gewiſſenloſen Händlern ſehr am Platze war. Bei manchen Antiken-Händlern, die ſich die Ausbeutung von Fremden zur Lebensaufgabe machten, war er deshalb eine gefürchtete Perſönlichkeit.

Elf Jahre lang, bis zum Frühjahr 1796, iſt Hirt in Rom Cicerone geweſen. Die Sommermonate, während der er freie Zeit hatte, benutzte er ausſchließlich für ſeine Studien und ſeine Reiſen, die ihn durch ganz Italien führten. Auf dieſe Weiſe hat er ſich Kenntniſſe angeeignet, die ihn zu einem der gründlichſten Kenner der monumentalen Überreſte des Altertums ſowie der Zeugniſſe neuerer Kunſtübung machten. Mit welchem Intereſſe und geſchichtlichem Verſtändnis er ſich mit den Kunſtwerken befaßte, zeigt ein Beiſpiel, das ſeinem Namen Ehre macht. Im Vatikan war die Kapelle Papſt Nikolaus V., in der um 1450 bis 1455 der fromme Dominikaner Fra Angeliko einen durch ſeine Charaktere ergreifend wirkenden Freskozyklus mit Szenen aus dem Leben der Heiligen Stephanus und Laurentius gemalt hatte, trotz einer früheren Reſtaurierung in Vergeſſenheit geraten. Es iſt Fra Angelikos letztes großes Werk, für Rom beſonders bedeutungsvoll, weil es das einzige größere Zeugnis der Malerei des früheren Quattrocento iſt. Die Tür, die jetzt von einem Zimmer am Konſtantinsſaal in den kleinen weihevollen Raum führt, war damals vermauert; Goethe hat die Kapelle nie betreten. Da war es Hirt, der ſie, wie es heißt, „wieder aufgeſpürt", die ſeiner Führung unterſtellten Fremden nachdrücklich auf die hier verborgenen Schätze hinwies und dieſe ſomit in die Kunſtgeſchichte einführte[68]). Im übrigen liegt ſeine wiſſenſchaftliche Tätigkeit, die ſeinen Namen bekannt gemacht hat, außerhalb ſeines römiſchen Aufenthaltes, da ſein Ciceroniat ihn zu ſehr in Anſpruch nahm. Über ihn als Menſchen haben wir verſchiedene Zeugniſſe, die ſich widerſprechen würden, wenn wir nicht wüßten, daß die ihm ungünſtigen unter dem Einfluß einer ſtarken perſönlichen Abneigung ſtehen. Matthiſſon ſtellt ihm das Zeugnis aus, daß er nicht nur für einen gelehrten Altertumskenner, ſondern auch für einen liebenswürdigen Geſellſchafter und biederherzigen Mann gelte. Er ſei von hohem, ſtattlichem Wuchs und aus ſeinem blühenden Geſicht leuchteten Frohſinn und Gutmütigkeit hervor. Ein Zögling Epikurs und Ariſtipps im feinſten und edelſten Sinne gehöre er zu den glücklichſten und lebensfroheſten Menſchen. Goethe zählt ihn ſchon am 17. November 1786 zu „ſeinen guten, trefflichen Begleitern", und empfiehlt ihn als Autor an Wieland für den „Teutſchen Merkur": „Er iſt im Werden, ein tüchtiger, treuer, fleißiger Deutſcher, der ſchon recht ſchöne hiſtoriſche Kenntnis von Rom und von der Kunſt hat und ſeinen Geſchmack im Umgange der Verſtändigen bildet."

Doch fehlte es nicht an Meinungsverſchiedenheiten zwiſchen beiden, die ſich an theoretiſche und äſthetiſche Fragen anknüpften, in denen Hirt eigenſinnig auf ſeinem Kopf beſtand, ſo daß er ſich den Vorwurf der Pedanterie zuzog. Hirt wollte die griechiſche und römiſche Architektur „von der älteſten, notwendigſten Holzkonſtruktion" ableiten, während andere, zu denen in erſter Linie wohl Goethe ſelbſt gehörte, behaupteten, „daß in der Baukunſt wie in jeder andern (Kunſt) geſchmackvolle Fiktionen ſtattfänden, auf welche der Baukünſtler niemals Verzicht tun dürfe, indem er ſich in den mannigfaltigſten Fällen, die ihm vorkommen, bald auf dieſe, bald auf jene Weiſe zu helfen habe und von der ſtrengen Regel abzuweichen genötigt ſei." Auch hinſichtlich ſeiner Schönheitstheorie geriet er mit ſeiner Umgebung in ſtarken Widerſpruch, da er im Gegenſatze zu Winckelmann, Mengs, Leſſing und auch Goethe nicht die Schönheit, ſondern die Charakteriſtik als höchſte Tendenz der Kunſt anſah und ſeine Anſicht mit großem Nachdruck verteidigte. Auf dieſem Gebiete entzweite er ſich auch mit Herder, der freilich beinahe von Haus aus, d. h. von Anfang ſeines römiſchen Aufenthaltes an, eine ſehr gereizte und unliebenswürdige Stimmung gegen Hirt an den Tag legte. Während Hirt in einem Briefe an Goethe geſteht, von Herders Umgang täglich zu lernen und ihm ſeine größten Sünden bekennen zu können, da er ſein ganzes Zutrauen beſitze, iſt Herder ungeduldig, ſchulmeiſternd und in ſeinem Benehmen zuletzt ſehr ſchroff, ſo daß ſeine Abneigung gegen Hirt ſelbſt anderen auffiel. „Er — Hirt — iſt ſo dienſtfertig und ich brauche ihn ſo ſehr, heißt es in einem Briefe an die Gattin vom 28. Oktober 1788, daß ich ihn tragen muß, ob er mich gleich hart ennuyieret. Er iſt ein hölzerner Menſch, und war mir im Grunde von Anfang an zuwider; er weiß indeſſen viel und iſt ein armer Teufel; man muß ihn dulden." Bald darauf heißt es „Hirt iſt mir lieb und ich habe ihn aufs beſte empfohlen", oder „Hirt iſt ein nicht böſer Menſch, aber ein gelehrter Pedant, mit dem nicht viel zu tun iſt, und der manchmal meine Geduld auf die Probe geſetzt hat". In einem Briefe an Goethe aber ſpricht er von ſeinen erzieheriſchen Maßregeln, die beweiſen, daß Hirt ein ſehr gutmütiger Menſch war: „Ich treibe und hobele ihn gewaltig, und er hat viel von mir zu leiden, welches er alles aber recht gut aufnimmt." Aber als Hirt eines Tages eine Abhandlung über den Laokoon vorgeleſen hatte und hier im Anſchluß an ſeine Schönheitstheorie an Winckelmann und namentlich an Leſſing Kritik zu üben ſich erdreiſtet hatte, da war bei Herder, der ſich auch im Stillen verletzt fühlte, daß das von ihm in den „kritiſchen Wäldchen“ entwickelte höchſte Geſetz der Schönheit in der bildenden Kunſt von dem jüngeren Antiquar in Frage geſtellt wurde, die Geduld erſchöpft. Denn Hirt lehrte: Nicht die ſtille Ruhe, der gemilderte Ausdruck und überhaupt dieſe Art von Schönheit, ſei das erſte Grundgeſetz der bildenden Künſte, ſondern Bedeutung, Charakteriſtik und Wahrheit, eine Theorie, von der er allerdings in Hinblick auf die Autoren, die er bekämpfte, meinte, ſie ſei „ſehr choquant“. Herder dagegen ſchrieb u. a. im erſten kritiſchen Wäldchen: Daher komme das Unendliche und Unermeßliche in der bildenden Kunſt, das ſie vor allen anderen Künſten des Schönen voraus hat: nämlich ein höchſtes Ideal der Schönheit für das Auge, und für die Phantaſie die ſtille Ruhe des griechiſchen Ausdrucks; denn beide ſeien die Mittel uns in den Armen einer ewigen Entzückung und in dem Abgrunde eines langen, ſeligen Anblicks zu erhalten. Herder vermochte den Widerſpruch nicht zu ertragen und in dem Gefühle, daß hier etwas Unerhörtes geſchehen ſei, ſchreibt er an die Gattin, Hirt habe die ganze Kunſt ſo grobſinnig behandelt, daß er ſein Inneres ganz von ſich entfernt habe. „Er iſt ein Kohlſtrunk und wird ein Kohlſtrunk bleiben.“ Hirt gegenüber hat ſich Herder von einer ſehr unliebenswürdigen Seite gezeigt, was man nur begreifen kann, wenn man annimmt, wie Herder ſelbſt auch andeutet, daß er von Haus aus gegen ihn eingenommen war und nicht verſtand, auch die Anſicht eines Jüngeren zu achten, ſobald ſie ſeiner oder der hergebrachten Theorie zuwider war.

Goethe gegenüber hat Hirt immer eine unbegrenzte Dankbarkeit an den Tag gelegt. In der in Gemeinſchaft mit Moritz begründeten und herausgegebenen Zeitſchrift „Italien und Deutſchland in Rückſicht auf Sitten, Gebräuche, Litteratur und Kunſt“ findet ſich im erſten Heft (1789) ein Aufſatz von Hirt „Hiſtoriſch-architektoniſche Beobachtungen über die chriſtlichen Kirchen“, an H. v. G. in W., eine Geſchichte der Entwicklung des Kirchenbaues von der heidniſchen und chriſtlichen Baſilika an, auch mit Rückſicht auf die innere Ausſtattung der Kirche, eine ſehr verſtändige Abhandlung, über deren Grundzüge vielleicht Hirt mit Goethe in Rom geſprochen hatte. Noch zwanzig Jahre ſpäter — in einem Briefe vom Oktober 1806 — erinnert ſich Hirt, der bereits 1794 herzoglich Weimariſcher Hofrat geworden war, dankbar des Einfluſſes, den Goethe auf ſeinen Lebensgang gehabt hat: „Ihnen habe ich die erſte Aufmunterung in den Studien, die von meinem Leben unzertrennlich ſind, zu verdanken. Sie haben der Welt gleichſam die erſte

Hoffnung von mir gegeben." Hirt war damals ſchon ſeit zehn Jahren aus Italien zurückgekehrt, hauptſächlich unter dem Druck der politiſchen Ereigniſſe, die für den Fremden das Bleiben im Lande unerquicklich machten. Ein Umſchwung in ſeinem Leben trat bald nach ſeiner Rückkehr 1796 in Berlin ein. Als er die hier befindlichen Antiken beſichtigen wollte, erfüllte es ihn mit Bedauern, daß ſie in den weitläufigen Schlöſſern, in Berlin ſelbſt, in Charlottenburg und Potsdam verſtreut und wenig zugänglich waren. Hirt ſprach dieſes Bedauern dem Könige aus, und dieſer forderte ihn auf, er möge ſeine Meinung in dieſer Sache äußern, da er, der König, einer Vereinigung der Schätze in einem Muſeum nicht abgeneigt ſei. Hirt kam der Aufforderung nach. Sein Wunſch war, in Göttingen oder Weimar für die Dauer ſich niederzulaſſen, aber unmittelbar vor der Abreiſe von Berlin traf die Nachricht ein, daß ihn der König zu halten wünſche und zum Mitgliede ſeiner Akademie der Wiſſenſchaften ernenne. Über vierzig Jahre hat er hier gewirkt — ſeit 1810 als ordentlicher Profeſſor an der neugegründeten Univerſität. Er ſtarb im Jahre 1839.

Hirts Haupttätigkeit galt der Geſchichte der antiken Baukunſt, die er als eine der Plaſtik ebenbürtige Wiſſenſchaft in das Syſtem der klaſſiſchen Archäologie einführte. Aber auch auf kunſtmythologiſchem Gebiete hat er Studien gemacht, hat eine Geſchichte der bildenden Künſte bei den Alten (1833) geſchrieben und war in früheren Jahren auf Grund von Goethes Empfehlung für Wielands Teutſchen Merkur und Schillers Horen tätig. Goethe iſt noch zwei Jahre vor ſeinem Tode brieflich mit ihm in Verbindung geweſen.

Im Verlaufe unſerer Darſtellung iſt der Name von Karl Philipp Moritz oft genannt und ſein Zeugnis über römiſches Leben und römiſche Zuſtände ebenſo oft angeführt worden. Wir verdanken ſeiner fleißigen Feder das dreibändige wie Goethes Italieniſche Reiſe in Briefform gehaltene Werk „Reiſen eines Deutſchen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788", das 1792 und 1793 in Berlin erſchien, eine keineswegs den reichen Stoff zu einer kulturgeſchichtlichen Schilderung der damaligen Zeit zuſammenfaſſendes Werk, ſondern vielmehr ein aus aphoriſtiſchen Bemerkungen, die ſich loſe und ohne einen rechten, innern Plan aneinanderreihen, aus zufälligen Beobachtungen und gelegentlichen Bemerkungen ſich zuſammenſetzende Sammlung, die viel Unwichtiges enthält, aber doch wieder auch viele Mitteilungen bringt, die für die Erkenntnis der damaligen Zeit von Wichtigkeit ſind. Aber ſelbſt in der

Schilderung ſcheinbar unwichtiger Dinge gibt er uns einen Wink zum Verſtändnis von Sitten und Bräuchen, für den wir nur dankbar ſein können. Das Werk hat ſich für uns deshalb als beſonders brauchbar erwieſen, weil, abgeſehen von der Gewiſſenhaftigkeit des Verfaſſers und ſeinem Streben Selbſterlebtes mitzuteilen, die Darſtellung dieſelbe Zeit umfaßt, während der Goethe auf römiſchen Boden weilte. Moritz hatte wenige Tage vor Goethe, vielleicht auf dem nämlichen Wege wie dieſer, ſeinen Einzug in die ewige Stadt gehalten, ſchon damals mit der feſten Abſicht, „daß in den beſten und ruhigſten Momenten ſeine Beſchreibung ſich daran wagen ſolle“. Unter dem 20. November 1786 verzeichnet er Goethes Ankunft und zwar mit Worten, die erkennen laſſen, daß die Bekanntſchaft mit dem Dichter ihm einen Gewinn ſeines Lebens bedeuteten: „Mein hieſiger Aufenthalt hat dadurch ein neues und doppeltes Intereſſe für mich gewonnen. Dieſer Geiſt iſt ein Spiegel, in welchem ſich mir alle Gegenſtände in ihrem lebhafteſten Glanze und in ihren friſcheſten Farben darſtellen. Der Umgang mit ihm bringt die ſchönſten Träume meiner Jugend in Erfüllung, und ſeine Erſcheinung, gleich einem wohltätigen Genius in dieſer Sphäre der Kunſt, iſt mir ſowie mehreren ein unverhofftes Glück.“ Vier Tage darauf, am 24. November, erwähnt ihn Goethe in einem Briefe an Frau von Stein, in der „Italieniſchen Reiſe“ dagegen erſt am 1. Dezember[69]).

Moritz iſt der Verfaſſer des „Anton Reiſer“, eines „pſychologiſchen Romans“, in dem er ſeine eigene Jugendgeſchichte ausführlich erzählt. Sie lieſt ſich in der Tat wie ein Roman, in dem der Held bald in der Rolle des Dulders, bald in der des melancholiſchen Schwärmers und unſtäten Scholaren erſcheint. Er war 1757 in Hameln als Sohn unbemittelter Eltern geboren und hat in ſeiner Jugend viel mit Armut zu kämpfen gehabt. Auch ſeine Erziehung ließ zu wünſchen übrig. Seine Eltern lebten in Unfrieden: die Mutter war fromm, ſo wie es ſich für eine brave Bürgersfrau ſchickte, der Vater war aber der Myſtik ergeben und ſuchte, was das Unglück war, dem Sohn ſeine myſtiſchen Ideen beizubringen. Daneben hatte der Knabe viel unter Krankheit zu leiden, er wurde früh „ein Sohn der Schmerzen“ und hat bis an ſein frühes Lebensende einen ſiechen Körper behalten. Nachdem ſeine Eltern nach Hannover übergeſiedelt waren, erhielt er hier in der Realſchule lateiniſche Stunden, wodurch er ſich, wie ſeine Biographien bemerken, „ſehr geehrt und geſchmeichelt fühlte“. Auch mit einem alten Kandidaten machte er Bekanntſchaft, der ihm myſtiſche Erbauungsbücher verſchaffte und durch dieſe rührſelige Lektüre auf den Knaben zu wirken ſuchte. Denn er war zu lenken, ſolange die Erziehung nach ſeinem Willen ging, aber eigenſinnig, leidenſchaftlich und zu ſchlechten Streichen geneigt, ſobald ſein Eigenwille nicht Befriedigung fand. Er ſollte Hutmacher werden und wurde vom Vater nach Braunſchweig in die Lehre gegeben, nebenbei wurde er in eine lateiniſche Schule geſchickt, hörte Sonntags fleißig Predigten an, und der Gedanke Geiſtlicher zu werden, erfüllte ſein ganzes Sinnen. Unter ſolchen Umſtänden war der ehrſame Hutmacher mit ſeinem Lehrling natürlich nicht zufrieden, und als dieſer in einem Anfall von Lebensüberdruß, vielleicht auch, wie erzählt wird, „aus erkünſteltem Heroismus“, durch den er Aufſehen oder Mitleid erregen wollte, ſich ins Waſſer geſtürzt hatte, mußte er die Lehre aufgeben und wurde vom Vater nach Hannover zurückgeholt. Er erreichte es aber doch, daß er nach der Konfirmation das Gymnaſium beſuchen konnte, um ſich auf das Studium der Theologie vorzubereiten. Da ſeine Eltern Hannover verließen, mußte er ſich den Lebensunterhalt durch Chorſingen verdienen. Durch die Bekanntſchaft mit einem jungen „genialiſchen“ Mann geriet er aber auf Abwege: er verſäumte die Schule und bei ſeiner durch Deklamierübungen geweckten Vorliebe für das Theater, und über der Lektüre von Romanen und Schauſpielen vergaß er alle ſeine Pflichten. Er ging ſchmutzig und zerriſſen einher und erregte allenthalben Anſtoß durch ſeinen Lebenswandel. Um die Ekhofſche Truppe in Weimar zu ſehen, machte er ſich mit geringen Mitteln von Hannover zu Fuße auf den Weg dahin, zugleich in der Hoffnung, den Dichter des „Werther“ zu begrüßen. Denn den Roman hatte er „mit Heißhunger“ verſchlungen, da ihn darin alles unwiderſtehlich anzog. Aber Ekhof war nicht mehr in Weimar, ſondern in Gotha, wohin er nun ging; Ekhof nahm ihn zwar freundlich auf, lehnte aber ab ihn zu engagieren. Bei einer anderen Truppe, die er ſuchte, fand er auch keinen Anſchluß und ſo faßte er denn, da ihn der Weg nach Erfurt geführt hatte, den kühnen Entſchluß, Theologie zu ſtudieren, ohne alle Mittel, nur auf die Wohltätigkeit ſeiner Mitmenſchen angewieſen. Aber er ließ ſich abermals von ſeinen Studien zum Schauſpiel hinlocken, ſpielte auch einige Rollen mit Beifall, als ihm aber das weitere Auftreten mit Rückſicht auf ſeine Eigenſchaft als Theologe unterſagt wurde, entſchloß er ſich kurz das Studium aufzugeben und Schauſpieler zu werden. Er wollte ſein Glück bei einer Truppe in Leipzig verſuchen, als er aber hier eintraf, hörte er, daß der Direktor verſchwunden ſei und die Truppe ſich aufgelöſt habe. Nun lernte er in der Nähe von Leipzig einen Herrnhuter kennen, zog mit dieſen nach Barby und hoffte bei ſeinem Hang zur Myſtik und Schwärmerei bei der Brüdergemeinde eine Zukunft zu finden. Aber auch hier hielt er das Leben, weil es ihm zu zwangvoll und langweilig war, nicht aus. Er entſchloß ſich vielmehr (1777), das Studium der Theologie wieder aufzunehmen und begab ſich zu dieſem Zwecke nach Wittenberg. Aus ſeinen weiteren Irrfahrten, die ſeine Lebensgeſchichte im Lichte der Geſchichte der fahrenden Scholaren erſcheinen laſſen, mag nur erwähnt ſein, daß es ihm ſchließlich gelang, am Gymnaſium zum grauen Kloſter in Berlin eine Lehrerſtelle zu erhalten; 1780 ſtieg er ſogar zur Stellung eines Conrektors auf, vier Jahre ſpäter erhielt er den Titel eines Profeſſors — trotz aller Schickſalsſchläge und aller Fährlichkeiten des Lebens war er nun, noch nicht dreißig Jahre alt, an einem Ziele angelangt, das ihn hätte befriedigen und an die Scholle feſſeln müſſen. Aber ſeine Geſundheit war erſchüttert, und man muß wohl annehmen, daß er lungenkrank war. Trotzdem ſuchte er auf größeren Reiſen ſeinen Geſichtskreis zu erweitern: er bereiſte England und legte die Erträgniſſe dieſer Reiſe in Briefen, „Reiſen eines Deutſchen in England im Jahre 1782“ nieder, ſpäter ging er nach Mittel- und Süddeutſchland, beſuchte auch Weimar, wo er Goethe nicht antraf (Schiller hatte er vordem in Leipzig kennengelernt), dann auch Hamburg. Bis 1786 war er in Berlin am Gymnaſium tätig. Aber der längere Aufenthalt wurde ihm verleidet, da die Liebe ihn in ihre Feſſeln ſchlug und er ſich in dieſer Lage, wie ein älterer Biograph erzählt, mit der vom Werther gefiel, obwohl er keiner wahren, tiefen Empfindung für ein Weſen außer ſich fähig geweſen ſei. Das Verhältnis mit der Geliebten, einer verheirateten, aber vornehm geſinnten Frau, die vorteilhaft auf ihn einzuwirken ſuchte, wurde gelöſt und nun kannte der Drang nach Italien, wohin ſich ſchon ſeit Jahren ſehnſüchtig ſein Blick gerichtet hatte, keine Grenzen mehr. Mit Unterſtützung des Braunſchweiger Verlegers Campe, für deſſen Verlag er ſchreiben ſollte, machte er ſich auf die Reiſe und traf, wie wir ſahen, Ende Oktober, faſt gleichzeitig mit Goethe, in Rom ein.

Wir erfahren von Goethe nicht, auf welche Weiſe ihm, der damals möglichſt vermied, neue Bekanntſchaften zu machen, Moritz nahe getreten iſt. Trotzdem er von ſeinem abenteuerlichen Leben und dem Unſtäten ſeines Charakters unterrichtet geweſen ſein mag, muß ſich ſehr bald ein freundſchaftliches Verhältnis zwiſchen beiden Männern angebahnt haben. Am 24. November ſchreibt der Dichter an Frau von Stein, Moritz ſei in Rom, ein ſehr guter, braver Mann, mit dem ſie viel Freude hätten, was er in der ſpätern Redaktion in die Worte „ein reiner, trefflicher Mann" abänderte. Dann kam wenige Tage ſpäter der Unglücksfall, bei dem Moritz den Arm brach: Goethe hat ihn in den Wochen, wo er an das Haus gefeſſelt war, wie ein vertrauter Freund den andern gepflegt, ſo daß er von ſich ſelbſt bekennen konnte: „Was ich dieſe vierzig Tage bei dieſem Leidenden als Wärter, Beichtvater und Vertrauter, als Finanzminiſter und geheimer Sekretär erfahren und gelernt, mag uns in der Folge zugute kommen". Er verdankte ihm zwar allerhand Kenntniſſe, aber er ſchien doch bei aller Zuneigung zu ihm nicht von der Solidität ſeiner Lebensführung überzeugt zu ſein, denn kurz vor der Abreiſe nach Neapel meint er, er laſſe Moritzen ungern allein: „Er iſt auf gutem Wege, doch wie er für ſich geht, ſo ſucht er ſich gleich beliebte Schlupfwinkel". Nach der Rückkehr aus dem Süden beſteht die Freundſchaft fort und im Oktober ſchreibt Goethe: „Moritz iſt bisher mein liebſter Geſellſchafter geblieben, ob ich gleich bei ihm fürchtete und faſt noch fürchte, er möchte aus meinem Umgange nur klüger und richtiger, weder beſſer noch glücklicher werden, eine Sorge, die mich immer zurückhält, ganz offen zu ſein".

Intereſſant iſt Herders Urteil über Moritz und den Freundſchaftsbund mit Goethe. Auch er hatte Moritz in Rom kennen gelernt, klagt aber, daß dieſer wenig zu ihm gekommen und auch zurückhaltend geweſen ſei. Moritz ſei ein guter Menſch, auch ein ſeltener Menſch in der Art, wie er ſich ſeine Ideen ſtelle, in ihnen aber ſei nichts Lichtes, nichts Geendigtes; ſeine Geſpräche ließen weder Klarheit noch Erquickung zurück und im Grunde ſei er ein gedrücktes, krankes Weſen, auch in ſeiner Gedankenreihe, die nichts für ihn, für Herder, ſei. „Wir ſind weiter". Ärgerlich iſt Herder offenbar auch darüber, daß Moritz in Goethe „vernarrt" ſei und ſeine ganze Philoſophie darauf gerichtet habe „ihn als das Summum der Menſchheit zu vergöttern", während Goethe für Moritz einen „entſetzlichen Enthuſiasmus" an den Tag lege (Brief an ſeine Gattin, 10. Februar 1789). Herders Urteil iſt auch hier nicht von liebenswürdigen Empfindungen getragen. Daß dem vielgeprüften, vom Schickſal, wenn auch viel mit durch eigene Schuld, umhergeworfenen, von Krankheit heimgeſuchten, ſchwermütigen, oft an ſich ſelbſt verzweifelnden Moritz die lichtvolle, Alle bezaubernde Geſtalt Goethes „wie ein Gott erſchien" — wer begriffe in Moritzens Sinne nicht, was in der Fügung, die ihn im Lande ſeiner Sehnſucht mit dem ſeit Jahren glühend verehrten Dichter des „Werther“ zuſammenführte, für eine Gnade des Schickſals lag und wer wüßte nicht, daß Goethe auch andern wie „ein Gott“ erſchien, nicht nur in Italien, wo er nichts von höfiſchen Formen an ſich hatte, ſondern auch in der Heimat, wo man ihn mit Apoll, ſpäter mit Jupiter verglich? Hier wird Schiller das Richtige treffen, wenn er (an Körner, 12. Dezember 1788) ſchreibt, Goethe und Moritz ſeien ſich in Rom ſehr nahe gekommen und letzterer ſei über Goethes „Humanität panegyriſch entzückt“. Er fügt dann noch die kurze, mit Herder im Widerſpruch ſtehende Charakteriſtik hinzu, auch er finde ſehr viele Berührungspunkte mit Moritz. Sein Weſen habe viel Tiefe, ſeine Seele wirke ſchwer, aber er bearbeite ſeine Ideen zu möglichſter Klarheit. Es iſt ſicher, daß auch Goethe ſolche Berührungspunkte gefunden hat, und hieraus mag ſich ſeine Zuneigung zu Moritz, ſeine Hochſchätzung und das Entgegenkommende ſeines perſönlichen Weſens (was Schiller „Humanität“ nennt) erklären.

Auch über Moritzens wiſſenſchaftliche Tätigkeit in Rom erfahren wir von Goethe einiges. „Moritz ſtudiert jetzt die Antiquitäten und wird ſie zum Gebrauch der Jugend und zum Gebrauch eines jeden Denkenden vermenſchlichen und von allem Büchermoder und Schulſtaub reinigen. Er hat eine gar glückliche, richtige Art, die Sachen anzuſehen.“ Aber das Werk iſt leider nicht das geworden, was es werden ſollte, falls es mit dem Bruchſtück „Anthuſa als Geiſt der römiſchen Altertümer“, das 1791 in Berlin erſchien, und nur von den Feſten der Römer handelt, identiſch iſt. Aber auch mythologiſche Studien betrieb Moritz: „Durch tagtägliche Geſpräche, durch Anſchauen ſo vieler wichtiger Kunſtwerke regte ſich in ihm der Gedanke, eine Götterlehre der Alten in rein menſchlichem Sinn zu ſchreiben und ſolche mit belehrenden Umriſſen nach geſchnittenen Steinen künftig herauszugeben“. Dieſes Werk erſchien ebenfalls 1791 in Berlin unter dem Titel: „Götterlehre oder mythologiſche Dichtungen der Alten“, mit 65 Kupfern nach geſchnittenen Steinen und ſonſtigen Antiken, deren Auswahl Asmus Jakob Carſtens mit ihm getroffen hatte. Das für unſere jetzigen Begriffe unſcheinbare Buch, das es ſich zur Aufgabe machte, die mythologiſche Dichtung als Sprache der Phantaſie der einzelnen Dichter aufzufaſſen und ſie nicht inhaltlich zu erklären, ſondern durch die Kunſtwerke zu erläutern und zu einem Kulturbild ihrer Zeit, zu einem „Geſamtbild der dichteriſchen Anſchauungen des Altertums“ zuſammenzufaſſen, wurde ſehr günſtig beurteilt — Körner wollte Goethes Ideen darin wiedererkennen — und iſt vielfach, auch neuerdings noch, neu herausgegeben worden. Ein kleiner Aufſatz „Über die bildende Nachahmung des Schönen", der aus den Unterhaltungen in dem römiſchen Freundeskreiſe, die Moritz „nach ſeiner Art benutzt und ausgebildet", hervorgegangen war, iſt teilweiſe von Goethe wörtlich in dem Märzbericht 1788 der Italieniſchen Reiſe abgedruckt: es iſt ein äſthetiſches Eſſay, das mehr geſchichtlich als um ſeiner ſelbſt willen Wert beſitzt. Eine in Gemeinſchaft mit Hirt herausgegebene Zeitſchrift „Italien und Deutſchland in Rückſicht auf Sitten, Gebräuche, Litteratur und Kunſt", von der ſechs Hefte erſchienen, wurde oben bereits genannt. Ein kleiner Aufſatz Goethes „Moritz als Etymolog" iſt dem Dezemberbericht der Italieniſchen Reiſe angehängt.

Moritz kehrte im Herbſt 1788 aus Italien zurück. Von Anfang Dezember bis 1. Februar 1789 weilte er in Weimar, wo ſich Goethe ſeiner in alter Freundſchaft annahm und auch Schiller ihn ſchätzen lernte. Durch Karl Auguſts Vermittelung erhielt er die Profeſſur der Theorie der ſchönen Künſte und der Altertumskunde in Berlin, wohin er nun wieder für den Reſt ſeines Lebens überſiedelte. Er ſtarb im Juni 1793 an einem Lungenleiden. Äußerlich hat ſein Leben, das ihm noch Ehren aller Art brachte, wohl einen verſöhnenden Abſchluß gefunden, aber er blieb doch ein unglücklicher Menſch, der durch ſich ſelbſt am meiſten zu leiden hatte, dem allerdings ſpäter auch trübe Erfahrungen nicht erſpart blieben. Sein Leben iſt durch Goethes Freundſchaft verklärt worden, ein Glück, daß mancher Sterbliche damals als ein gütiges Geſchenk des Schickſals dankbar empfunden hat.

Geſellſchaftliches Leben. Die Arkadier. Theater. Freundſchaft.

> Und in ſeiner Trauten Kreiſe,
> Sorgenfrei und unterhaltend,
> Eine Welt nach ſeiner Weiſe,
> Nah und fern umhergeſtaltend.
>
> Goethe 1815.

Das geſellſchaftliche Leben Roms im letzten Drittel oder Viertel des achtzehnten Jahrhunderts, die zeremoniöſen Bräuche, die im Verkehr mit den Fürſten und Monſignori der Kirche üblich, die Sitten, die in der Umgebung des hohen Adels zu beobachten waren, die zu dem Lokalkolorit der Stadt gehörigen vornehmen Converſazioni, bei denen ſich in glänzend erleuchteten Gallerien die römiſchen Großen, Kardinäle und andere Geiſtliche zur Unterhaltung und zum Spiel bei Limonade und Schokolade zuſammenfanden, die gelehrten Converſazionen, bei denen ſich die erſten Litteraten der Stadt aus dem Kreiſe der Geiſtlichen und Laien verſammelten, um über Politik und allerhand ſchöne und gelehrte Sachen in einem anregenden Kreiſe zu diskutieren, alles, was der Fremde ſuchte und gern mitnahm, wenn er das Getriebe der Stadt kennen lernen wollte, die als der Brennpunkt des geiſtigen und als ein Hauptpunkt des geſelligen Lebens galt, wird man aus Goethes Werken nicht erfahren. Wer in dieſe Seite der römiſchen Welt einen Einblick tun will, muß ſich mit Winckelmanns Lebensgeſchichte befaſſen, und er wird in Juſtis lichtvoller Darſtellung ſeiner römiſchen Jahre dieſes Kulturbild in aller Klarheit aufgezeichnet finden. Zwanzig Jahre ſpäter, als Goethe in Rom weilte, wird es nicht anders geweſen ſein. Über die damalige Art des geſellſchaftlichen Verkehrs und die Bräuche in den höheren

Kreiſen erfahren wir manches durch Herder, der in ſeinen Briefen an die Gattin in vertraulicher Weiſe über das Leben, wie er es führte oder notgedrungen führen mußte, ſich geäußert hat. Wir wiſſen, daß ſeine Reiſe nach Italien — in Geſellſchaft des durch den Adel ſeines Geſchlechts angeſehenen Herrn von Dalberg und ſeiner Geliebten, der herrſchſüchtigen Seckendorf, dann auch im Gefolge der Herzogin Anna Amalia — ſich unter ganz anderen Vorausſetzungen als bei Goethe vollzog. Er war abhängig von ſeiner Umgebung, beengt in ſeinen Bewegungen, vor allem aber abhängig von ſeiner geiſtlichen und amtlichen Stellung, die ihn mit einem würdevollen Milieu umgab, ihn veranlaßte, auf die Wahrung dieſer Würde bedacht zu ſein und ihm in der Geſtaltung ſeines römiſchen Aufenthaltes die Rückſicht auf die äußere Form empfahl. Goethe hatte, von der Überzeugung ausgehend, daß in Rom jeder in ſeiner Art ſelig werden müſſe, ihn vor ſolchen den Genuß an den Schönheiten der Natur und Kunſt nur trübenden und beeinträchtigenden Gefahren des geſellſchaftlichen Lebens gewarnt, und Herder war in mancher Hinſicht auch den Ratſchlägen des Freundes gefolgt. Aber als er in Rom angelangt war, bedauerte er, Goethes Rat gebraucht zu haben. In ſeiner ſchlechten Laune ſchreibt er da: „Goethe hat gut reden; alle ſeine Ratſchläge in Anſehung Roms taugen nicht; er hat wie ein Künſtlerburſche hier gelebt“ und nun kommt das Corpus delicti dieſes Ärgers: „Da ſchwäzt er und warnt mich vor dem ſchwarzen Rock, und macht, daß ich den meinigen nicht mitnehme und nun muß ich mir einen hier machen laſſen, weil ich mit keinem andern, auch keinem geſtickten, der immer nur Frack iſt, in eine Geſellſchaft kommen kann. Ich muß mich alſo in doppelte Koſten ſetzen, mir einen ſchwarzen und violetten zu kaufen; und ſo hat er mehr geredet; ich habe mich manchmal ſchon über ihn geärgert, daß ein Menſch, der zwei Jahre in Rom geweſen iſt, einen ſo ziehen läßt. Ich würde es, da ich jetzt zwei, drei Wochen in Rom bin, keinem Fremden ſo tun, der mich früge“. Wir wiſſen, daß Herder in Rom verärgert war, und aus manchen ſeiner Briefe klingt die Mißſtimmung gegen Goethe heraus. In der Sache hatte er nicht Unrecht, ſo wie er nun einmal in Rom ſein Leben einrichten mußte. Er empfindet ſehr wohl, daß es hier auf Äußerlichkeiten viel ankommt, „denn im Ceremoniell und Anſtande iſt es die hohe Schule“. Zudem wird er auch in ſeiner Perſon hochgeehrt: Monſignore Borgia beſucht ihn „mit ſeinen roten Strümpfen“ in ſeinem Hauſe und lädt ihn zu Tiſche ein, wo er erſchien und „das ſchwarzſeidene Kleid“ anhatte, rund friſiert wie in Weimar war und der Geſellſchaft als Biſchof in ſeinem Lande vorgeſtellt wurde, was er denn auch in aller Beſcheidenheit annahm, weil es ungefähr den Tatſachen entſprach. Sehr verſtändnisvoll bemerkte ſeine Frau Caroline hierzu, in einem geiſtlichen Staate gelte doch der Geiſtliche am meiſten, wie in dem militäriſchen der Soldat, daher es denn in Rom ein Vorteil für ihn ſein müſſe, daß er ein Geiſtlicher ſei und ſein Stand ihm bei allen Gelegenheiten gute Dienſte leiſten werde. Als dann das ſchwarze Kleid von unaufgeſchnittenem Sammet fertig iſt, ſchreibt er es ſofort der Gattin in die Heimat: „Es läßt ſehr edel. Ein Frack nach hieſiger Mode wird jetzt auch gemacht und ſo werde ich allmählich ein Römer werden. Schuhe habe ich mir auch ſchon machen laſſen; der Hut iſt aufgeſtutzt; alſo bin ich, wenn ich Schnallen und einen Chapeaubas habe, für den Beſuch fertig“. So wird er denn, obſchon es angeblich für ihn keinen Reiz hat, mit Kardinälen Bekanntſchaften zu machen, bei dem Kardinal-Staatsſekretär vorgeſtellt, der ihn huldvoll empfängt, mit Dalberg fährt er auch bei dem ſpaniſchen Geſandten vor, „einem gar verſtändigen, braven Mann, deſſen Bekanntſchaft er vor allen, die er in Rom geſehen, wünſcht“.

In dieſem tiefgreifenden Unterſchied, der nach Herders eigener Erzählung zwiſchen ſeiner Weiſe in Rom aufzutreten und ſich den Verhältniſſen anzubequemen und der Goethes vorhanden iſt, liegt das Geheimnis begründet, das gerade für Goethe die ewige Stadt mit einem ſo unausſprechlichen Zauber umkleidet hat. Er iſt hier Menſch und darf es ſein. Er kommt weder als der herzoglich ſächſiſche Geheimrat, der Rückſichten verdient hätte, noch als der berühmte Dichter des Werther und des Götz, als welcher er allerdings weniger bei den Italienern (der Götz war überhaupt noch nicht ins Italieniſche übertragen und die Überſetzung des Werther hatte der Biſchof von Mailand bald nach Erſcheinen als ein für Katholiken „ſchlechtes Buch“ von den Geiſtlichen in den Gemeinden aufkaufen laſſen, Geſpräch mit Eckermann 3. April 1829), als bei ſeinen Landsleuten bekannt war, nicht einmal als Goethe, ſondern als der ſchlichte Kaufmann Filippo Möller aus Leipzig. Was er zu Hauſe haben konnte, wo er nicht frei war, und was er dort repräſentieren mußte, weil es ſeiner Stellung ſo entſprach, das hat er in Rom ängſtlich gemieden, weil er nur ſich und ſeinen Plänen leben wollte und auch fühlen mochte, daß dieſe Zeit des ungebundenen Lebens, dieſe „ſeine zweite Jugend“, nie wiederkehren würde. Aber, was vorauszuſehen war, allzulange ließ ſich ſeine Anweſenheit nicht verleugnen. Moritz ſchrieb ja ſchon am 20. November: „Der Hr. v. G. iſt hier angekommen, und mein hieſiger Aufenthalt hat dadurch ein neues und doppeltes Intereſſe für mich gewonnen.“ Andere erfuhren die wichtige Neuigkeit natürlich auch. Und als ſein Inkognito mit Erfolg ſich nicht mehr weiterführen ließ und er fühlt, „ſie möchten ihn auch hier aus ſeiner Stille und Ordnung bringen und in die Welt ziehen“, ſo verſpricht, verzögert er, weicht aus und verſpricht wieder und ſpielt „den Italiener mit den Italienern“. Der Kardinal-Staatsſekretär hatte es ihm ſehr nahe legen laſſen ſeine Bekanntſchaft zu machen: „ich werde aber ausweichen, bis ich halb September aufs Land gehe. Ich ſcheue mich vor den Herren und Damen wie vor einer böſen Krankheit; es wird mir ſchon weh, wenn ich ſie fahren ſehe“. Ihm wird es nur wohl im Kreiſe derer, zu denen ſein Herz ſich gezogen fühlt, zu Angelika und den gleichgeſinnten jüngeren Künſtlern, die mit ihm die Caſa am Corſo dem Palazzo Rondanini gegenüber bewohnen. Daher auch Herders ſchulmeiſterliche Weisheit in der Auffaſſung von Goethes Lebensführung: „Goethe ſpricht über Rom wie ein Kind, und hat auch wie ein Kind, freilich mit aller Eigenheit hier gelebet; deshalb ers denn auch ſo ſehr preiſet. Ich bin nicht Goethe, ich habe auf meinem Lebenswege nie nach ſeinen Maximen handeln können; alſo kann ichs auch in Rom nicht“ (Brief vom 4. November 1788). Ja Goethe ſprach wie ein Kind über die Hauptſtadt der Welt, aber er ſprach die Wahrheit. Und Herder? Er freut ſich ſchließlich, daß „wieder acht Tage in dem traurigen Rom vorüber ſind“, dem er „keinen Geſchmack abgewinnen kann“ — es iſt der Standpunkt des öden Philiſtertums. Hat jemals zwiſchen zwei ſich naheſtehenden, an und für ſich ſehr verſchiedenartigen, aber für Kunſt und Altertum begeiſterten, von derſelben Scholle Erde fern aus dem Norden kommenden Männern, die nicht in der Periode der Entwicklung, ſondern in den beſten und ſchönſten Mannesjahren ſtanden, ein ſolch tiefer Zwieſpalt der Beurteilung beſtanden?

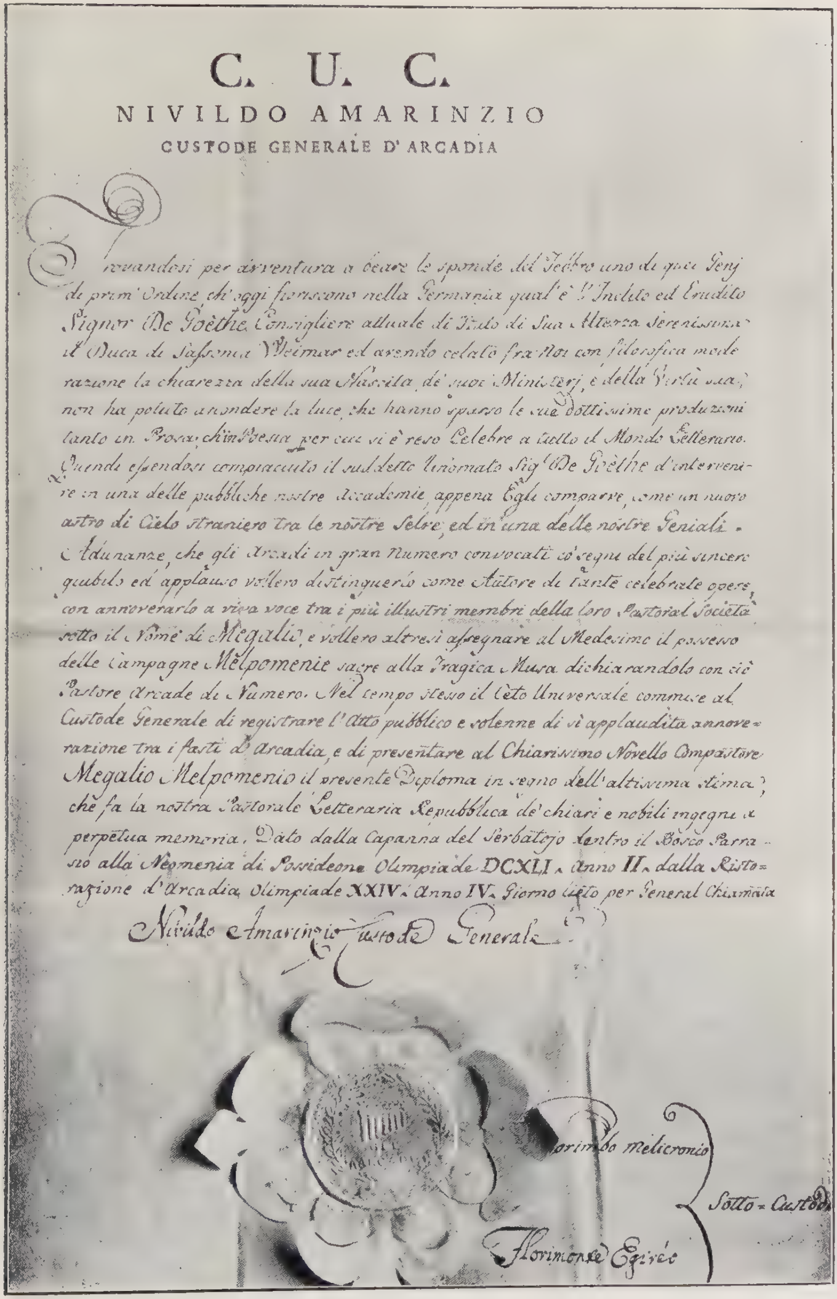
So ſehen wir Goethe, ſoweit es an ihm lag, ſeine eigenen Wege gehen, fern vom Getriebe des offiziellen Rom und fern von dem geſellſchaftlichen Leben, ohne die Verpflichtung mehr zu ſein als ein begeiſterter Freund der ihn umgebenden Welt. Zu dieſer rechnete er die katholiſche Kirche, deren Gepränge und Zeremonien an großen Feſtlichkeiten auch auf den nichtkatholiſchen Fremden ihre Wirkung nicht verfehlen, nur inſoweit als ſie das Gefäß oder die Trägerin künſtleriſcher Ideen war. Die Geiſtlichkeit war ihm gleichgiltig, nicht weil er indifferent war, ſondern weil Rom ihm nicht die Hauptſtadt der Kirche, ſondern die Hochſchule der Welt bedeutete. In ſpäteren Jahren wollte einmal der Rat Grüner eine Auskunft über die römiſche Geiſtlichkeit von ihm haben. Er meinte, in Rom möchten wohl nicht die beſten Sitten herrſchen, denn wenn man dem Boccaccio trauen dürfe, ſo ſolle ein Jude ſich deshalb haben taufen laſſen, weil, wie er behauptete, die chriſtliche Religion göttlichen Urſprungs ſein müſſe, ſonſt wäre ſie längſt wegen der ſchlechten Sitten in Rom gänzlich vertilgt worden. Goethe müſſe in dieſer Sache die beſte Auskunft geben können. Und Goethe antwortete auch, aber nicht in dem Sinne, den der Fragſteller wohl erwartet hatte. „Ich kann freilich nicht billigen, ſchrieb er, daß die Geiſtlichkeit in Rom ſich ſo ſehr mit weltlichen Dingen befaßt, aber um dergleichen habe ich mich nicht bekümmert, ſondern bin mehr meiner Leidenſchaft, Kunſtgegenſtände dort genauer zu betrachten und mich auszubilden, nachgegangen. Bei jedem Tritte in Rom ſtößt man auf Gegenſtände, die zu ernſten und angenehmen Betrachtungen Anlaß geben. Wir haben daher von der Geiſtlichkeit nur diejenigen beſucht, in deren Paläſten Kunſtgegenſtände zu ſehen waren.“ Wir wiſſen, daß er mit Beichtvätern und katholiſchen Würdenträgern, die es ſich auch außerhalb ihres Kreiſes wohl ſein ließen, gelegentlich zuſammentraf, aber es geſchah am dritten Orte und — wie beim Fürſten Lichtenſtein — in geſellſchaftlicher Umgebung. Bezeichnend iſt es für ihn, wie er mit vornehm ablehnenden Worten den Standpunkt des nüchternen Proteſtanten und ſeine kühle Zurückhaltung beobachtet.

Die Einförmigkeit des römiſchen Lebens, das zwiſchen Sehen und Studieren und Genießen der Natur im vertrauten Kreiſe wenig Auserwählter dahinlief, hat doch einſt und zwar im eigenen Hauſe eine Unterbrechung durch eine Art kleiner Feſtlichkeit erfahren, die an ſich ein reizendes Intermezzo bedeutet, welches etwa der Pinſel eines Adolf Menzel künſtleriſch hätte ausgeſtalten müſſen, die ſich aber doch nicht als unbedenklich erwies, weil der Gaſtgeber wenigſtens in ſeinem Quartier aus ſeiner zurückhaltenden Rolle heraustrat. Es war im heißen Juli 1787. Tiſchbein war in Neapel, und Goethe hatte ſich in ſeinem geräumigen Studio eingerichtet und wollte da einſt auch Gäſte bei ſich ſehen, da er ſeinen Freunden gegenüber doch gewiſſe geſellſchaftliche Verpflichtungen übernommen hatte und ihnen „eine Artigkeit“ ſchuldig war, Angelika Kauffmann in erſter Linie. Dieſe war, da ſie unabläſſig ihre Studien betrieb, ſeltſamerweiſe nie ins Theater gekommen. Um ſie nun mit Cimaroſas Muſik, die man ihr nicht genug rühmen konnte, bekannt zu machen, entſchloſſen ſich Goethe und der mit ihm im Hauſe am Corſo wohnende Freundeskreis in der Wohnung, deren anſehnlicher, kühler Vorſaal gerühmt wird, ihr, ihrem Gatten, Reiffenſtein, Mr. Jenkins und dem Kupferſtecher Giovanni Volpato ein Konzert zu geben, nachdem „Juden und Tapezierer“ den Saal feſtlich geſchmückt hatten und von einem Kaffeewirt Erfriſchungen beſorgt worden waren. So wurde in einer ſchönen, aber heißen Sommernacht ein Konzert, bei dem auch der in Weimariſchen Dienſten ſtehende, zur weiteren Ausbildung in Italien ſich aufhaltende Konzertmeiſter Kranz mitwirkte, im Hauſe am Corſo veranſtaltet, und der Dichter hatte hierbei das zweifelhafte Glück, daß ſich unter den offenen Fenſtern Maſſen von Menſchen „als wären ſie im Theater gegenwärtig“ verſammelten und ein von Muſikfreunden beſetzter Geſellſchaftswagen ſtille hielt und als Gegengabe eine Arie aus derſelben Oper, die oben ſtückweiſe vorgetragen wurde, darbot.

Der Lüftung ſeines Inkognitos, das er mit dieſem Konzert in Zuſammenhang bringt, ſchreibt er auch ſeine Aufnahme in die berühmte, beſſer vielleicht geſagt: bekannte Schäfergeſellſchaft der Arkadier, der Accademia degli Arcadi zu[70]). Hier liegt aber ſeinerſeits ein Gedächtnisfehler vor. Goethe erzählt dieſe Aufnahme in dem Bericht vom Januar 1788 in einem eignen kleinen Aufſatz über Geſchichte und Weſen der genannten Geſellſchaft, jenes Konzert hatte aber ſchon im Juli des vorigen Jahres ſtattgefunden, und die Aufnahme unter die Arkadier war tatſächlich am 4. Januar 1787, neun Wochen nach ſeiner Ankunft in Rom, ſchon erfolgt. „Ich habe Fritzen ſcherzend von meiner Aufnahme in der Arkadia geſchrieben, es iſt auch nur darüber zu ſcherzen; denn das Inſtitut iſt zu einer Armſeligkeit zuſammengeſchwunden.“ (Brief vom Anf. Januar 1787) Das Gerücht von ſeiner Anweſenheit hat ſich, wie er ſchon Anfang November nach Hauſe ſchreibt, ſehr bald verbreitet. Am 24. desſelben Monats ſchreibt er auf die Wahrung ſeines Inkognitos anſpielend, daß er den Fürſten von Lichtenſtein, den Bruder der ihm ſo werten Gräfin Harrach, gern begrüßt und einigemal bei ihm geſpeiſt habe. Er meint dann weiter, er habe alle Urſache, diesmal mit ſeiner „Nachgiebigkeit“ zufrieden zu ſein — „wie denn Fürſt Lichtenſtein die Gefälligkeit ſelbſt iſt und mir Gelegenheit verſchafft hat, mit ihm gar manche Kunſtſchätze zu ſehen, wozu beſondere Erlaubnis der Beſitzer und alſo eine höhere Einwirkung nötig iſt“. Friedrich Noack hat in ſeinen Unterſuchungen dargetan, daß es ſich höchſt wahrſcheinlich hier um den damaligen fünfundzwanzigjährigen Fürſten Philipp Lichtenſtein und nicht um einen andern Träger dieſes Namens handelt. Dieſer Fürſt Lichtenſtein iſt es, an deſſen Geſellſchaft ihn Wilhelm Tiſchbein im Mai 1821 wieder erinnert: „Erinnern Sie ſich noch eines abends als wir beim Prinzen Lichtenſtein waren, der ſo viele Beichtvater und Geiſtliche verſammelt hatte, was dieſſe, als ihnen der Wein in die Krone geſtiegen war, da alle erzählten?“ Auch aus andern Quellen erfahren wir, daß von dieſem Kreiſe, in dem auch der Abbate Vincenzo Monti und der Abbate Tacchi, Gouverneur des Fürſten Lichtenſtein, der die „Iphigenie“ ins Italieniſche überſetzen wollte, verkehrten, die Anregung, Goethe in die Arkadia einzuführen, ausgegangen iſt.

Die Geſellſchaft der Arkadier konnte bei Goethes Anweſenheit in Rom beinahe auf ein Alter von hundert Jahren zurückblicken. Sie war am 5. Oktober 1690 gegründet worden, doch haben ähnliche Geſellſchaften ſchon lange vorher in Italien exiſtiert. So war ſchon 1483 von Coſimo von Medici in Florenz die platoniſche Akademie gegründet worden und andere Geſellſchaften folgten ſchnell nach. Urſprünglich als eine Stätte für die Pflege der humaniſtiſchen Gelehrſamkeit gedacht, verloren ſie (ſeit etwa Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts) dieſen Charakter und ſanken zum Tummelplatz des poetiſchen Dilettantismus herab, doch nicht ohne auf die Poeſie, auf Oper und Theater Einfluß auszuüben. In Deutſchland haben wir eine ähnliche Erſcheinung zu verzeichnen — eine der älteſten dieſer Geſellſchaften, die fruchtbringende Geſellſchaft oder der Palmenorden iſt in Anlehnung an die italieniſchen Vorbilder 1617 nirgends anders als in Weimar begründet worden, und in der unter Gottſcheds Leitung ſtehenden deutſchübenden poetiſchen Geſellſchaft in Leipzig wurden im erſten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts in ſchwülſtigen Reimereien Apoll und die Muſen kaum mit weniger Begeiſterung als in Rom gefeiert. Hier im Süden hatte die Sache immerhin noch einigen Sinn, da man den klaſſiſchen Boden der Idyllenpoeſie unter ſich hatte. Überdies konnte man hier die Zuſammenkünfte, die wöchentlich einmal ſtattfanden, im Freien abhalten: hier war das „Arkadien“ der Schäfer, hier wurden die im Sinne des klaſſiſchen Altertums geſchmiedeten Verſe vorgetragen und das Idylliſche nach allen Seiten hin wohl behütet und gepflegt. Zu Goethes Zeit kamen die Arkadier in der Regel nur noch bei der Aufnahme neuer Mitglieder zuſammen. Der Vorſchlag mußte durch zwei Mitglieder ſtattfinden. Früher hatte man eine Art Noviziat durchzumachen, das ein Jahr dauerte, man wurde Arcade ſopranumero und empfing einen arkadiſchen Namen, was aber ſpäter, wenigſtens für die Fremden, abgeſchafft wurde. Dieſe erhielten gleich mit ihrer Aufnahme die Eigenſchaft als Arcade di numero und ein Schreiben, wonach man ſich „nach den angewieſenen Feldern den zweiten Namen beilegen darf“. Der erſte Name wird niemals zweimal gegeben, dagegen wiederholt ſich der zweite, da das betreffende Feld oder Land (Campagna) nicht „brache“ liegen ſoll. Wir beſitzen ein Verzeichnis der Mitglieder[71]) aus dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, wo ſchon gegen 1700 Perſonen aufgezählt werden: man ſtaunt da über die Menge der arkadiſchen Namen und noch mehr über die Möglichkeit, ſo viele verſchiedene zu erfinden. Der erſte „Cuſtode“ war der um die Akademie hochverdiente Kanonikus Giovan Mario Crescimbeni aus Macerata, er hieß Alfeſibeo Cario. König und Königin von Sizilien führten die Namen Dorilarco Emioneo und Esperinda Dorienſe, der Abbate Pizzi hieß Nivildo Amarinzio; er iſt derſelbe der als Cuſtode Generale Goethe in die erlauchte Geſellſchaft als Megalio Melpomenio aufnahm. Der Wortlaut des Diploms iſt bekannt und wird von Goethe ſelbſt nach dem kleinen Aufſatz über die Aufnahme in die Geſellſchaft der Arkadier im Anſchluß an den Januarbericht vom Jahre 1788 mitgeteilt. In dieſem Aufſatz ſpricht er ſich merkwürdig ernſt und unparteiiſch über die Geſellſchaft aus. Aber — mag ſie im übrigen auch ihre Verdienſte gehabt haben — in ihren Bräuchen und Beſtimmungen und in der ganzen Art und Weiſe, wie man ſich — namentlich in den erſten Jahrzehnten ihres Beſtehens — künſtlich in die naiven und idylliſchen Zeiten des Hirtenlebens zurück zu zaubern ſuchte, bot ſie doch ein Schauſpiel dar, das an die Grenze der Lächerlichkeit ſtreift. Mit allen Mitteln zwängte man ſich wieder in das antike Gewand, das nicht einmal den alten Römern zu Geſicht geſtanden hatte, hinein: Man rechnete nach Olympiaden und begann die neue Zeitrechnung mit dem zweiten Jahre der 617. Olympiade; man hatte keinen Palazzo mehr, ſondern eine Capanna, man kam am Bosco Parraſio (ſo nach einer Landſchaft des ſüdlichen Arkadiens genannt) in der Stanza oder Capanna del Serbatoio („Warmhaus“, „Waſſerbecken“) zuſammen; wenn man an den Ruinen der Stadt vorüberging, ſo paſſierte man die ruine dell’ antico Pereto, das Ziel der allgemeinen Sehnſucht war natürlich Elis; Chriſtus war der Pastor dei Pastori, der Papſt der sommo universal Pastore; Königin Chriſtine, die bekannte zum Katholizismus übergetretene Königin von Schweden († 1689 vor Gründung der Akademie; ſie hatte ähnlichen Beſtrebungen gehuldigt) ſtarb nicht, ſondern ſie beſtieg eine scala per salire in questo bosco tra gli Eroi d'Arcadia all' immortalità. Selbſtverſtändlich waren es nicht gewöhnliche Sterbliche, die im Lande wohnten, ſondern Paſtoren und Nymphen. Baretti, ein Italiener, macht ſich ſpäter noch in ſeinem Buche über Sitten und Bräuche in Italien (1781 ins Deutſche überſetzt) über die Geſellſchaft luſtig: „Dieſe Schäfer-Narrheit ward nun allgemein. Jeder, der nur das geringſte Geſchick zur Poeſie hatte, verwandelte ſich in einen Schäfer und fing ſchnurſtracks an, ländliche Sonette, Eklogen, Idyllen und Bukolika zu machen. Vom Fuße der Alpen an bis an das äußerſte Ende von Calabrien hörte man nichts als Beſchreibungen von murmelnden Bächen, die ſanft die beblumten Wieſen entlang fließen, zu beiden Seiten grünende Hügel von ausgebreiteten Bäumen beſchattet, unter deren blätterreichen Äſten die trauernde Prokne mit ihrer melancholiſchen Schweſter Philomela ihre keuſche Liebe wirbelt oder ihre ſchmerzliche Klage girrt. Da auch das weibliche Geſchlecht aufgenommen wird, ſo läßt ſich denken, daß jede Schöne eine reizende Nymphe oder unſchuldige Schäferin, daß aus einer Margerita oder Urſula eine Egle und Glycera wurde und daß kein Cicisbeo ſeine Hütte zu verlaſſen wagte ohne einen Stab in der einen und eine Flöte in der andern Hand." Denn die Gründung blieb nicht auf Rom beſchränkt. In andern Städten Italiens gab es ſogenannte „Kolonien", »rappresentanze«; das gemeinſame Zeichen, eine Art Signet, war ein Rund, das in der Mitte die Syrinx, umgeben von einem Lorbeer und einem Pinienzweig mit der Unterſchrift: Gli Arcadi aufwies. Ihre Zuſammenkünfte hielten die Arkadier in Rom urſprünglich auf dem Palatin ab, dann in einer Villa bei Santa Sabina auf dem Aventin, zu Goethes Zeit in einem Garten auf dem Janiculus neben San Pietro in Montorio, am Ausgang der jetzigen Via Garibaldi. Der Bosco Parraſio ſtellte nach Volkmann ein ländliches Theater vor. Ein römiſcher Architekt, namens Canevari, hatte den Plan dazu gemacht, König Johann V. von Portugal das Geld gegeben und König Joſef I. von Portugal hatte die Anlage 1760 noch mehr verſchönern laſſen. In Rom hatte ſich übrigens durch eine Sezeſſion die Accademia dei Quirini gebildet.

Auch Archenholtz ſpricht ſich in ſeinem Buche ſehr ſcharf über die Arkadier aus. Mit einer Bemerkung ſcheint er recht zu haben. Um die „Verachtung dieſer abderitiſchen Akademien" einigermaßen zu hemmen, ſo bemerkt er, bemühen ſich die Arkadier ſehr, Fremde anzuwerben, beſonders wenn dieſe einen gewiſſen Rang haben und ihr Beitritt bekannt wird. Mit ſolchen Namen bedeckten ſie ihre eigne Blöße und außerdem vermehrten ſie mit den Aufnahmegeldern — es waren zwei Zechinen — ihre Kaſſe. Das letztere iſt nicht richtig. Die Gebühr erhielt lediglich der „Cuſtode“, deſſen Einnahme aus ſolchen Geldern beſtand; auch Goethe ſuchte ihn „auf das Beſte zufrieden zu ſtellen“. Sicher waren aber Fremde mit einem klangvollen Namen willkommene Genoſſen. Auch Anna Amalia wurde 1788 als Palmirena Atticenſe aufgenommen. Herder, der ſich in ihrer Geſellſchaft befand, fügt, augenſcheinlich ſehr froh, dieſer Mitteilung hinzu: „Mir iſt es diesmal glücklich vorübergegangen, und ich will mich wohl hüten, die heilige Schwelle wieder zu betreten“ (Brief an ſeine Gattin 6. Dezember 1788). Wenn Herder ſo dachte, dann iſt es intereſſant zu erfahren, wie ſich Goethe zu der ihm widerfahrenen „Ehrung“ ſtellte. In dem genannten Briefe an Fritz Stein hat er angeblich ſeine damalige Auffaſſung dargetan. Aber ſcherzende Worte ſuchte man in dieſem Briefe vergeblich; im Gegenteil er iſt rein ſachlich gehalten: „Ich bin zum Paſtore dell Arcadia ausgerufen worden, als ich heute in dieſe Geſellſchaft kam. Vergebens habe ich dieſe Ehre abzulehnen geſucht, weil ich mich nicht öffentlich bekennen will. Ich mußte mir gar ſchöne Sachen vorleſen laſſen, und ich erhielt den Namen Megalio per causa della grandezza oder grandiosità delle mie opere, wie ſich die Herren auszudrücken beliebten. Wenn ich das Sonett, das zu meiner Ehre auch verleſen wurde, erhalte, ſo ſchicke ich Dirs.“ Wichtig in dem Briefe iſt die Tatſache, daß Goethe gegen ſeinen Willen zum Mitglied ernannt wurde; man möchte daraus ſchließen, daß es ſich um eine Art Überrumpelung gehandelt hat, denn ſonſt wäre er nicht hingegangen. Hiermit ſteht aber wieder eine andre Tatſache in offenem Widerſpruch, die Noack feſtgeſtellt hat. Die Akten der Arkadia enthalten nämlich keine Spur von Goethes Aufnahme, was um ſo auffallender iſt, als die Aufnahme anderer Mitglieder protokolliert wurde, und Goethe ein Diplom in aller Form erhalten hat, in dem Herkunft, Stellung, litterariſche Leiſtungen, ja ſogar die Tatſache erwähnt wird, daß er con filosofica moderazione la chiarezza della sua Nascità verheimlicht habe. Doch kann man den Widerſpruch nicht ohne weiteres damit erklären, daß man unter den Arkadiern das Gefühl gehabt habe, daß der titaniſche Geiſt aus Weimar nicht wohl zu ihnen paſſe und daß man bei der Abfaſſung der Sitzungsberichte deshalb die Spuren ſeiner Aufnahme zu verwiſchen geſucht habe —



C. U. C.

NIVILDO AMARINZIO

CUSTODE GENERALE D'ARCADIA

Trovandosi per avventura a bear le sponde del Tebro uno di quei Genj di prim'Ordine, ch'oggi fioriscono nella Germania qual'è l'Inclito ed Erudito Signor De Goëthe Consigliere attuale di Stato di Sua Altezza Serenissima il Duca di Sassonia Weimar ed avendo celato fra Noi con filosofica moderazione la chiarezza della sua Nascita, de' suoi Ministerj, e della Virtù sua, non ha potuto ascondere la luce, che hanno sparso le sue dottissime produzioni tanto in Prosa, che in Poesia per cui si è reso Celebre a tutto il Mondo Letterario. Quindi essendosi compiaciuto il suddetto Rinomato Sig.r De Goëthe d'intervenire in una delle pubbliche nostre Accademie, appena Egli comparve, come un nuovo astro di Cielo straniero tra le nostre Selve, ed in una delle nostre Geniali Adunanze, che gli Arcadi in gran Numero convocati co' segni del più sincero giubilo ed applauso vollero distinguerlo come Autore di tante celebrate opere, con annoverarlo a viva voce tra i più illustri membri della loro Pastoral Società sotto il Nome di Megalio, e vollero altresì assegnare al Medesimo il possesso delle Campagne Melpomenie sacre alla Tragica Musa dichiarandolo con ciò Pastore Arcade di Numero. Nel tempo stesso il Ceto Universale commise al Custode Generale di registrare l'Atto pubblico e solenne di sì applaudita annoverazione tra i fasti d'Arcadia, e di presentare al Chiarissimo Novello Compastore Megalio Melpomenio il presente Diploma in segno dell'altissima stima, che fa la nostra Pastorale Letteraria Repubblica de' chiari e nobili ingegni a perpetua memoria. Dato dalla Capanna del Serbatojo dentro il Bosco Parrasio alla Neomenia di Posideone Olimpiade DCXLI. Anno II. dalla Ristorazione d'Arcadia Olimpiade XXIV. Anno IV. Giorno lieto per General Chiamata

Nivildo Amarinzio Custode Generale

orimbo Melicronio

Sotto-Custod

Florimonte Egirèo

Goethes Diplom der Arkadischen Akademie

Zu Seite 262

Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv

man brauchte ihm ja dann die Mitgliedſchaft gar nicht erſt anzutragen. Hier liegt entweder ein Rätſel vor, oder, falls man eine Erklärung ſuchen will, wird man ſie am eheſten in fremden Einflüſſen, in jenem Syſtem diplomatiſcher Überwachung finden, die von der öſterreichiſchen Regierung gegen Goethe von Wien aus angeordnet wurde[72]). Die Sache, an ſich ſo lächerlich wie nur möglich, verdient um Goethes willen hier einige Beachtung.

Die Vorausſetzung für das Mißtrauen, das die kaiſerliche Regierung Goethe, der noch dadurch verdächtig war, daß er für ſeinen Aufenthalt das Inkognito gewählt hatte, entgegenbrachte, war der Glaube des vom Grafen Kaunitz geleiteten Wiener Kabinetts, daß Karl Auguſt, nach Friedrichs des Großen Tode das Haupt der gegen die kaiſerliche Oberherrſchaft gerichteten Beſtrebungen der Reichsfürſten, die Wahl eines preußiſchen Prinzen als Kurfürſten von Mainz betreibe, weil man fürchtete, der regierende Kurfürſt werde bald ſterben. Tatſächlich wurde die Wahl des Reichsfreiherrn von Dalberg als Koadjutor auch mit Hilfe der preußiſchen Regierung durchgeſetzt, und Dalberg ſchloß ſich dem Fürſtenbunde an. Kaunitz glaubte, daß Goethe, der mit dem Preußiſchen Geheimen Rat Marcheſe Antici, deſſen polniſche Abtei ſich nach Preußen erſtreckte, mit dem Berliner Hofe in einem geheimen Einverſtändnis ſtehe, zum Träger einer den genannten Plan fördernden politiſchen Miſſion an den Vatikan auserſehen ſei und ordnete nun ſeine Überwachung durch den öſterreichiſchen Geſchäftsträger an. Dies war der Kardinal Franz Graf zu Herzan und Harras, erſt Geſandter an dem Hof von Parma, dann Uditore della Rota in Rom, Inhaber der ehrenvollen Stellung eines Protektor Germaniae und kaiſerlicher Geſandter und bevollmächtigter Miniſter, bis er durch die Stürme der Revolution von Rom vertrieben wurde. Er ſtarb 1804 in Wien. Seit Anfang Januar 1787 hatte er auftragsmäßig Goethe überwacht, worüber er zuerſt am 3. März an den Grafen Kaunitz berichtete: „Herr Göthe hat ſich 2 Monate hier aufgehalten: er trachtete unbekannt zu bleiben und änderte deßwegen ſeinen Namen in jenen Müller, unter welcher Aufſchrift auch ſeine Briefe an ihn gekommen. Er ſoll wenige Geſellſchaften beſuchet haben, einige Male war er bei dem jungen Fürſten von Lichtenſtein, und mein deutſcher Sekretär, welcher in einem Gaſthofe mit ihm bekannt geworden, ſagte mir, daß er vermuthe, ſeine Abſicht ſey, eine Reiſe-Beſchreibung zu machen und daß er ihm einige Stücke aus ſeinem Tagebuche vorgeleſen, wo er über die Inquiſition, die gegenwärtige Regierung und das große Elend Roms ſehr ſcharfe und biſſige Anmerkungen macht. Er wohnte hier bei dem deutſchen Maler Tiſchbein und mit eben dieſem iſt er nach Neapel gereiſet. Ich habe meinem Sekretär, auf deſſen Rechtſchaffenheit ich mich verlaſſen kann, aufgetragen, daß er bei ſeiner Zurückkunft, die wahrſcheinlich bald erfolgen dürfte, ſich mit jenen in einen näheren Umgang ſetzen ſoll, um hierdurch im Stande zu ſeyn, mit Sicherheit ein wachſames Auge auf ſeine Aufführung und allfällig geheime Abſicht tragen zu können, wo ſonach Ew. Libden das, was immer zu meiner Kenntniß gelangen wird, unverweilt zu berichten die Ehre haben werde.“ Drei Wochen ſpäter weiß Herzan bereits näheres über Goethe zu berichten. Er ſchreibt am 24. März: Was er inzwiſchen von dem Herrn Göthe in Erfahrung gebracht, ſei, daß die Briefe, die ſein Fürſt an ihn geſchrieben, „unter ſeiner eigenen Aufſchrift waren, nämlich: An Herrn Göthe, geheimer Rath des Herrn Herzogs von Sachſen Weimar, er hatte auch einen ſtarken Briefwechſel mit verſchiedenen Gelehrten, und ſeiner Mutter in Frankfurt, von welch letzterer mein deutſcher Sekretarius einen Brief in ſeine Hände bekommen, und ich hier beilege*). Die Urſache, die er angegeben, warum er Niemand wolle vorgeſtellet, noch in eine Geſellſchaft eingeführet werden, wäre, weil er keine Garderobe mit ſich führe, noch ſich eine anſchaffen wolle; denn, weil er beſchloſſen, ſich ein Studium aus dem zu machen, was Rom einem Gelehrten, der zugleich ſo ſehr Kunſtliebhaber iſt darbietet, und endlich weil er in einem oder längſtens zwei Jahren mit ſeinem Fürſten wieder zu kommen hoffe. . . Sein Umgang hier war faſt einzig mit deutſchen Künſtlern, in deren Geſellſchaft er die hieſigen Gallerien, Antiquitäten und übrigen Merkwürdigkeiten wiederholt und jedesmal mit großer Aufmerkſamkeit beſah. . . Der Maler Tiſchbein hatte ihn bei ſeinem großen Freund und Gönner, dem Herrn Ruſſiſchen Rath Reifenſtein eingeführt, bei dem er öfters ſpeiſte und ſehr vertraulich war, und der Antiquarius Hirt, welcher öfters im Hauſe des jungen Herrn Fürſten Lichtenſtein iſt, hatte ihn überredet, ſich bei dieſem, jedoch mit ausdrücklicher Verbietung aller Ettiquette vorſtellen zu laſſen, wo er dann nachher auch öfters hinkam, zu Mittag ſpeiſte, und vom gedachten Herrn Fürſten in die hieſige Arkadiſche Verſammlung eingeführt und als Mitglied unter dem Namen Megallio akklamirt wurde, von welcher Zeit an er ſich auch Herr Göthe oder Herr Geheimrath Göthe nennen ließ. Er verfertigte mit eigener Hand mehrere Zeichnungen, arbeitete an einer neuen Ausgabe ſeiner Werke in 8 Bänden, und vollendete ſein angefangenes Trauerſpiel Iphigenia, welches Herr Abbate Tacchi, Ajo (Gouverneur) des jungen Herrn Fürſten von Lichtenſtein nun in das Italieniſche überſetzet, um es auf einem der hieſigen Theater vorſtellen zu laſſen u. ſ. w." Der keine Angabe der Wohnung enthaltende Brief von Goethes Mutter war wahrſcheinlich dadurch in die Hände des Kardinals gelangt, daß man den Adreſſaten unter ſeinem wirklichen Namen nicht kannte; man wird deshalb zur Beförderung die Hilfe des kaiſerlichen Geſandten, des „Beſchützers von Deutſchland", in Anſpruch genommen und in ſolchen Fällen Briefe an dieſen ausgehändigt haben. Eine Unterſchlagung der harmloſen Zeilen würde bei dieſer Vorausſetzung nicht zu leugnen ſein. Goethe iſt bis zum Ende ſeines römiſchen Aufenthaltes von Herzan überwacht worden. Bei der Rolle aber, die dieſer einflußreiche Kirchenfürſt und Diplomat in der römiſchen Geſellſchaft geſpielt hat, wäre es nicht undenkbar, daß von ſeiner Seite ein Druck hinſichtlich der Wahl des Weimariſchen Geheimrats auf die maßgebenden Mitglieder der Arkadier ausgeübt worden wäre. Wenn er auf ſeine vermeintliche Miſſion, die dem Vatikan unangenehm ſein müßte, auf die Moral und gefährliche Lebensweisheit des Dichters des Werther hinwies, ſo hat er gewiß, da der Arkadia genug kirchliche Würdenträger angehörten, in dieſen Kreiſen hinreichende Bedenken gegen die Wahl eines Mannes geltend zu machen gewußt, von dem man nicht wiſſen konnte, wie er ſeine Kenntnis der römiſchen Zuſtände zuungunſten der katholiſchen Kirche einmal auszunutzen verſtand. Ein ſolcher Hinweis iſt es vielleicht geweſen, der die Spuren von Goethes Aufnahme in die Arkadia verwiſcht hat.

---

*) Es iſt der herrliche Brief der Frau Rat, der mit den Worten beginnt: „Eine Erſcheinung aus der Unterwelt hätte mich nicht mehr in Verwunderung ſetzen können als dein Brief aus Rom“, datiert Frankfurt, den 17. November 1786, der alſo Ende November in Rom eingetroffen ſein wird. Das Original befindet ſich in den Wiener Akten, abgedruckt u. a. bei Köſter, Die Briefe der Frau Rat Goethe, I. Band, S. 157. Am Schluſſe gibt die Briefſchreiberin einem ſehr berechtigten Zweifel Ausdruck: „Lieber Sohn! da fält mir nun ein Unthertäniger Zweifel ein, ob dieſer Brief auch wohl in deine Hände kommen mögte, ich weiß nicht wo du in Rom wohnſt — du biſt halb in Conito /: wie du ſchreibſt :/ wollen das beſte hoffen“.

In dem Lichtenſteinſchen Kreiſe war Goethe, wie wir ſahen, auch mit dem Abbate Vincenzo Monti bekannt geworden. Er hatte den Werther geleſen und meinte zu Goethe, er würde es wohl nicht übel finden, wenn er in ſeinem „Ariſtodemo" einige Stellen ſeines „trefflichen

Buches" benutzt finde. Goethe hörte der Vorleſung der Tragödie zu und war Mitte Januar auch bei der Erſtaufführung im Theater zugegen[73]). Das Stück gefiel, obwohl es, wie Goethe verſichert, nichts „Brillantes" beſeſſen habe. Monti gehörte zu den „Hausverwandten des Nepoten und war in den oberen Ständen ſehr geſchätzt", wo wohl ſeine Beziehungen zu Goethe nicht beſonders angenehm berührt haben werden, wie ſie denn auch mit der Aufführung des Ariſtodem ihr Ende erreicht haben. Monti (geb. 1754) ſtammte aus Friſignano, war der Sohn ſchlichter Landleute und ſtudierte in Ferrara erſt Jura. Als Abbate folgte er 1778 dem Kardinal Borgheſe von Ferrara nach Rom. Bei den Arkadiern galt er bald als ein aufgehender Stern, namentlich durch ſeine Gelegenheitsgedichte, durch die er auch die Aufmerkſamkeit Seiner Heiligkeit auf ſich lenkte. Zur Feier der Quinquennalien Pius VI. hatte er ein Gedicht über die Schönheit des Univerſums verfaßt und die Verſe gedichtet, die auf eine 1780 ausgegrabene und im Muſeo Pio-Clementino aufgeſtellte Herme des Perikles geſchrieben werden ſollten: „Auch im gnadenloſen Reiche des griechiſchen Elyſium gibt es noch einen erlauchten Geiſt, der würdig iſt, Dich zu verehren" womit Pius VI. gemeint war. Ein Gelegenheitsdichter größeren Stils als er, meint ein berufener Kenner wie Paul Heyſe, habe nie gelebt; faſt alle ſeine Werke, mit Ausnahme ſeiner Tragödien, ſeien im Grunde nichts als Gelegenheitsgedichte. Im Hauſe des Duca Braſchi war er eine Art von Sekretär. Seine erſte Tragödie Ariſtodemo entſtand unter dem mächtigen Eindruck, den die Vorleſung von Alfieris „Virginia" im Hauſe einer römiſchen Dame auf ihn gemacht hatte. Das Urteil über ihn als Menſchen lautet allerdings ſehr ungünſtig, denn die Ereigniſſe der Zeit haben ſeinen Charakter ſtark ins Schwanken gebracht. Erſt war er päpſtlich geſinnt, ſolange er Nutzen davon hatte, dann wurde er Republikaner und begrüßte Napoleon als den „wunderbarſten Krieger der neueren Geſchichte" und als den Mann, der Italien zu neuem Leben erwecke, woraufhin er von Napoleon zum Sekretär im Miniſterium der auswärtigen Angelegenheiten in Mailand ernannt wurde. Hier wurde er auch Profeſſor an der Brera, ebenſo Hofpoet und Hiſtoriograph des Königreichs Italien, als der er Napoleon ſeine überſchwenglichen Huldigungen darbrachte. Nach deſſen Sturz dichtete er auf höheren Befehl eine Kantate, die im Mai 1815 in der Scala zu Mailand dem Erzherzog Johann zu Ehren aufgeführt wurde, das Jahr darauf huldigte er dem Kaiſer Franz. Er ſtarb in armſeligen Verhältniſſen in Mailand 1827. Sein letztes

Gedicht sulla mitologia war eine Paraphraſe der Schillerſchen „Götter Griechenlands“. 1813 hatte er „früherer Verhältniſſe eingedenk“ die zweite Auflage ſeiner Überſetzung der Ilias an Goethe geſchickt. Sie war in Hendekaſyllaben verfaßt, reimlos, „und wenn man ſie laut lieſt, ſo nötigt ſie einen zu dem Ton- und Taktfall der italieniſchen Recitative“ (Goethe an Knebel 10. März 1813).

Wie Monti gehört auch der alte, gelehrte Franziskanerpater François Jacquier der Arkadia an. Er wohnte in dem Franziskanerkloſter bei Trinità dei Monti. Goethe beſuchte ihn im Januar 1787: „Er iſt hoch in Jahren (er war 1711 geboren) und ein ſehr verſtändiger Mann, hat zu ſeiner Zeit die beſten Männer gekannt, ſogar einige Monate bei Voltairen zugebracht, der ihn ſehr in Affecktion nahm.“ Er war Profeſſor der Experimentalphyſik an der Sapienza und nach Aufhebung des Jeſuitenordens Profeſſor der Mathematik am Collegio Romano, las auch über Mechanik und war überhaupt ein grundgelehrter Herr, deſſen Kenntniſſe hochgeſchätzt wurden. Seine Schriften und Kommentare befaſſen ſich ebenſoſehr mit Newtons Prinzipien, die er mit ſeinem Freunde Leſeur herausgab, wie mit Integralrechnung und dem Circus des Caracalla. Angelika Kauffmann hat ſein Bildnis gemalt (im Landesmuſeum zu Bregenz befindlich), und es iſt wohl möglich, daß Goethe auf ihre Anregung hin den intereſſanten Kloſterbruder aufgeſucht hat.

Durch die Aufführung von Montis Ariſtodem, „zu deſſen Gunſten wir uns wirklich tätig erwieſen hatten“, wird Goethe auch Gelegenheit erhalten haben, ſich näher mit den römiſchen Theaterzuſtänden vertraut zu machen[74]). In dem ſkizzenhaften Rechnungsbuche finden wir erſt unter dem 12. Februar 1787 das Teatro verzeichnet, ſicher nur ein Zufall. Er hat während der zeitlich beſchränkten Spielzeit Oper, Schauſpiel und Komödie beſucht und auf Grund ſeiner Eindrücke in dem (zuerſt im vierten Quartal von Wielands Teutſchem Merkur abgedruckten) Abſchnitt „Zur Theorie der bildenden Künſte“ den Aufſatz „Frauenrollen, auf dem Römiſchen Theater durch Männer geſpielt“, verfaßt, der eine der größten Merkwürdigkeiten des römiſchen Theaterweſens behandelt. Es iſt bekannt, daß im Kirchenſtaate den Frauen das Auftreten im Theater verboten war; eine Ausnahme bildete nur Bologna (und zeitweiſe wohl auch Ferrara?), das mit einem entſprechenden päpſtlichen Privileg ausgeſtattet war. Die für Frauen beſtimmten Rollen wurden meiſt von Jünglingen, in der Oper durch Kaſtraten gegeben. Die letzteren, angeblich für kirchliche Zwecke allein zweihundert an der Zahl, ſtammten aus Süditalien, hauptſächlich aus dem Neapolitaniſchen, da in Rom die Verſtümmelung bei Strafe der Exkommunikation verboten war. Bekanntlich wird der Kirchengeſang in Rom heutigen Tages noch von Kaſtraten, die meiſt aus den Abbruzzen geliefert werden, ausgeführt. Über die Zweckmäßigkeit und den künſtleriſchen Wert des Kaſtratengeſanges waren auch im achtzehnten Jahrhundert die Meinungen natürlich verſchieden, wenn auch auffallenderweiſe, ſoweit es ſich wenigſtens um die Oper handelt, die meiſten Stimmen ſich hierüber nicht ungünſtig äußern. Selbſt der alles verneinende Archenholtz weiß der Sache eine gute Seite abzugewinnen, wenn er ſchreibt: Man ſollte glauben, daß dieſe Verkleidung alle Täuſchung aufheben müſſe, allein nichts weniger; denn die Kaſtraten hätten es ſoweit in der Nachahmung gebracht, daß der nicht unterrichtete Zuſchauer in der Ferne unmöglich ihr Geſchlecht erraten könne. Da durch die Stimme das größte Hindernis gehoben ſei, ſo bemühten ſie ſich, das übrige in Gang, Stellung, Geberden und Manieren auf das Vollkommenſte nachzuahmen, ſo daß auf dieſer Seite das Schauſpiel nicht auf das Geringſte dadurch leide. Und man müſſe wohl zugeben, daß die Kunſt der Schauſpieler in der Wiedergabe der Frauenrollen und das Geſchick, ſich zu koſtümieren und — auch das trug natürlich zur Erhöhung der Einbildungskraft weſentlich bei — die körperlichen Reize zur Geltung zu bringen, unbedingt groß war. Selbſt ein in der Beurteilung weiblicher Schönheit ſo geübter oder verrufener Kenner wie Caſanova, der Abenteurer, iſt mit dem römiſchen Brauche nicht unzufrieden, und um der Sache willen darf ſeine in dieſer Beziehung ſchwer wiegende Anſicht vielleicht hier wiederholt werden. Er ſah einſt im Teatro Aliberti einen Kaſtraten in der Rolle der Primadonna: „Seine Stimme war ſchön, aber ſein Hauptverdienſt beſtand in ſeiner Schönheit. In ein enges Schnürleib eingezwängt, hatte er den Wuchs einer Nymphe, und, unglaublich genug, ſein Buſen ſtand an Form und Schönheit hinter keinem Frauenbuſen zurück. Man war wahnſinnig verliebt, ehe man merkte, daß man Feuer gefaßt hatte. Wenn er, bis zum Ritornello der Arie, die er ſang, auf der Bühne auf und abging, hatte ſein Gang einen majeſtätiſchen und ſinnlichen Anſtrich; und wenn er den Logen die Begeiſterung ſeiner Blicke zuteil werden ließ, ſo entzückte ſein zärtlicher und beſcheidener Blick alle Herzen.“ Auch Goethe iſt der Anſicht, daß die ſchmeichelhafte Stimme der Kaſtraten in der Oper leicht mit allem ausſöhne, was allenfalls an der verkleideten Geſtalt Unſchickliches erſcheinen möchte. Er geht aber in ſeiner Duldung noch weiter und fühlte ſich mit der Rolle der Kaſtraten auch im Trauer- und im Luſtſpiel ausgeſöhnt. Er meint, die Urſache darin gefunden zu haben, „daß bei einer ſolchen Vorſtellung der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunſt immer lebhaft blieb und durch das geſchickte Spiel nur eine Art ſelbſtbewußter Illuſion hervorgebracht werde.“ Hiernach würde alſo der Notbehelf, den Goethe freilich als ſolchen nicht anerkennt, zum Selbſtzweck der Kunſt werden. In den guten Theatern, wo man ein kunſtmäßiges Spiel zu pflegen verſtand, mochte dieſe ſelbſtbewußte Illuſion, alſo eine Art Suggeſtion, wohl möglich ſein. Geradezu abſtoßend müſſen aber die Vorſtellungen in den kleineren Theatern gewirkt haben, wo z. B. die Komödien von Poſſenreißern der elendeſten Art geſpielt wurden. Archenholtz, dem man wohl in dieſem Falle Glauben ſchenken darf, erzählt, er habe in Rom Voltaires Zaire geſehen. Ein Fleiſcherknecht (kein Kaſtrat), der nur für die Karnevalszeit als Schauſpieler engagiert war, ſpielte die Titelrolle und reichte ſeine knotigen Fäuſte dem zärtlichen Orosmann zum Küſſen dar. Bei einer anderen Aufführung eben dieſes Trauerſpiels erſchien einer dieſer Schauſpieler und entſchuldigte bei den Zuſchauern die Verzögerung des Beginns der Vorſtellung damit, daß Zaire noch beſchäftigt ſei, ſich raſieren zu laſſen.

Das Ballett (der pantomimiſche Tanz, bald heroiſcher, bald komiſcher oder allegoriſcher Gattung), das Goethe in Oberitalien, in Vicenza, „allerliebſt“ fand, das in Venedig aber abfiel, obwohl hier „einige treffliche Springer und Springerinnen die Zuſchauer mit jedem ſchönen Teil ihres Körpers bekannt zu machen“ ſuchten, hatte ebenfalls in Rom ſeinen eigenen Charakter, da ſelbſtverſtändlich Tänzerinnen von der Bühne ausgeſchloſſen waren. Die „Eroberung von Troja“ fand indeſſen Goethe recht ſchön. Auch in die „eigentliche, italieniſche Opernform“ hat er damals ſich ſo „recht eingedacht und eingeübt“, daß er „Claudine von Villa Bella“ und „Erwin und Elmire“ metriſch zu bearbeiten unternahm, um ſie dem Komponiſten (Johann Friedrich Reichardt) zu unterbreiten (Tag- und Jahreshefte 1787/88).

Goethes wohlwollendes Urteil über die Kaſtraten als Schauſpieler geht in der äſthetiſchen Begründung von einer nicht richtigen Vorausſetzung aus. Er ſieht in dieſer Art von Kunſt ein Fort- oder Wiederaufleben des antiken Brauches, nach dem in den klaſſiſchen Zeiten keine Frau habe die Bühne betreten dürfen. Er verkennt aber, daß im Altertum die Rollen von Frauen nicht in der Hand von Kaſtraten, ſondern, und zwar aus kunſttechniſchen Gründen, in der von Männern waren.

Tatſächlich handelte es ſich im modernen Rom nicht um die Aufnahme antiker Einrichtungen, ſondern um ein im Intereſſe der öffentlichen Sittlichkeit ergangenes päpſtliches Verbot. Die Ausnahmeſtellung, die das Theater in Bologna und alle Theater außerhalb des Kirchenſtaates einnahmen (in Mantua hatte der Herzog Vincenzo einer berühmten Schauſpielerin und Sängerin, Caterina Martinella aus Rom, 1608 eine pathetiſche Grabinſchrift wegen ihrer Kunſt gewidmet), haben wohl auch in Rom gelegentlich Wünſche nach dieſer Seite hin gezeitigt. Aber die Rückſichten auf den geiſtlichen Charakter der Stadt ſtanden unbedingt höher als die weltlichen Wünſche der Römer. Schon vor Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts müſſen ſolche päpſtlichen Anordnungen ausgegangen ſein. Über ihre Zweckmäßigkeit waren Goethes italieniſche Zeitgenoſſen nicht im geringſten im Zweifel, indem ſie auf „die vielleicht größeren Unordnungen auf der anderen Seite, welche durch die frechen, jungen Burſchen entſtanden“, hinweiſen und die ſich hieraus ergebende ſittliche Gefahr eingehend begründen. Kaſtraten ſingen bekanntlich heutigen Tages noch an hohen kirchlichen Feſttagen, und wer ihre kriſtallklare Stimme je vernommen hat, wird ihren Geſang nur bewundert haben; nur darf man dann, wenn man die Illuſion ſich bewahren will, der großen, korpulenten Herren nicht anſichtig werden. Wir verſtehen deshalb Herder, wenn er (am 27. Febr. 1789) an ſeine Gattin ſchreibt: „Ich habe an Weihnachten gnug, und eine Woche heiliger Kaſtratenmuſik mehr oder minder wird mir auch nicht der größeſte Verluſt ſein. Im Grunde ſind dies alles für mich Pfützen aus einem todten Meer, ſo ſehr ſich auch Goethe den Mund aufreißt, ihre Süßigkeit zu loben.“

Die Schauſpielſaiſon begann in Rom am 26. Dezember — ſo geben es Goldoni und Goethe in Briefen an, während Volkmann den 7. Januar, Archenholtz den „Dreikönigstag“ nennt — und ſchloß mit dem Ende des Karneval, am Aſchermittwoch. „Jetzt geht die Zeit der Zerſtreuung an, für mich weniger als für andere. Kaum iſt Chriſtus geboren, welcher dieſes Jahr mit einer Mondfinſternis und einem ſtarken Donnerwetter ſeine Geburtsnacht gefeiert hat, ſo ſind auch ſchon die Narren wieder los. Vier große und ein halb Dutzend kleine Theater ſind aufgegangen, rezitieren, ſingen, tanzen um die Wette“. (Goethe an den Herzog 29. Dez. 1787.) Ähnlich ſchreibt er am gleichen Tage an Herders, während er in der ſpäteren Redaktion der Italieniſchen Reiſe am 6. Januar bemerkt: „Nächſte Woche werden ſieben Bühnen eröffnet“, was offenbar auf einem Irrtum beruht. Der Oper (Opera seria) dienten die beiden

Theater Aliberti und Argentina. Das erſtere, auch Teatro delle Dame agli orti di Napoli genannt, lag an der Via Alibert, die von ihm ihren Namen jetzt noch bewahrt, beinahe am Fuße des Monte Pincio; es war das größte in Rom und von einem im Dienſte der Königin Chriſtine von Schweden ſtehenden Grafen Aliberti erbaut, gehörte ſpäter dem Fürſten Torlonia, brannte aber 1863 ab. Goethe ſah hier Pasquale Anfoſſis „Alexander in Indien“ mit dem Komponiſten in der Titelrolle und ein Ballett „Die Eroberung von Troja“, das ihm ſo gut gefallen hat, daß er Fritz Stein und die Herders an ſeine Seite gewünſcht hat. Dieſer die Handlung im Anſchluß an die Darſtellung Virgils wiedergebende Pantomimus wird uns von Moritz ziemlich genau erzählt: Man ſah das große hölzerne Pferd aufs Theater führen, das von den Trojanern triumphierend umtanzt und von dem Parterre mit jauchzendem Geſchrei empfangen wurde. Während die Trojaner ſchlummerten, ſtiegen die griechiſchen Helden auf einer Leiter aus dem Bauche des Pferdes, und dem Aeneas erſchien um Mitternacht der Schatten des Hektor und verkündete ihm mit ängſtlichen Gebärden den Sturz und die Zerſtörung von Troja. Schon ſtand Troja in Flammen, durch die der fromme Aeneas ſeinen Vater Anchiſes auf ſeinem Rücken trug, während er ſeinen Sohn an der Hand führte und ſeine Gattin Kreuſa ihm folgte. Hinter der Kreuſa aber kam eine weiße Geſtalt und zog ſie unwiderſtehlich zurück, daß ſie von ihrem Gatten ſich verlor, der nachher wieder umkehrte und ſie ängſtlich ſuchte, bis ſie ihm plötzlich wie ein Geiſt erſchien und mit Gebärden ihn zur Flucht mahnte. Die Griechen führten nun die gefeſſelten Trojanerinnen im Triumph auf; unter ihnen befand ſich auch Kaſſandra, die vergeblich und ohne Glauben zu finden das Verderben von Troja prophezeit hatte, das nun die Gefährtinnen ihres Unglücks mit ihr bejammerten. Goethe rühmt bei dem Stück beſonders die ſchönen Kleider, die Dekorationen dagegen ſeien mäßig. Das Teatro Argentina exiſtiert jetzt noch (an der Via di Torre Argentina, in der Nähe des Corſo Vittorio Emanuele und von San Andrea della Valle). Volkmann erklärt es für eines der ſchönſten in Italien, doch ſei es zu groß und deshalb könne man in den entfernten Logen die Sänger nicht gut hören. Hier hätten die Opern von Gluck den größten Beifall gefunden. In beiden Theatern gehörte zum unumgänglich nötigen Beſtandteil einer ſolchen Opernaufführung der an italieniſchen Höfen entſtandene kunſtmäßige pantomimiſche Tanz, das Ballet. Nach dem erſten Akte pflegte man ein ernſthaftes, nach dem zweiten ein komiſches einzufügen, das keinen

Bezug auf den Inhalt der Oper hatte, aber gern mit Rückſicht auf den muſikaliſchen Charakter der Aufführung ertragen werden konnte. Auf einer etwas niedrigeren Stufe wie die beiden Opern ſtanden das Teatro della Valle (in der Via della Valle, unweit der Piazza San Euſtachio gelegen) und das Teatro Capranica (an der Piazza gleichen Namens; es exiſtiert jetzt nicht mehr). Hier kamen komiſche Singſpiele, Komödien, zuweilen auch Trauerſpiele zur Aufführung. Das Teatro della Valle hat Goethe mehrfach beſucht. Moritz ſchreibt, es ſei „das reizendſte, was man ſich denken kann. Alles vereinigt ſich hier zur angenehmſten Unterhaltung und es geht niemand leicht aus dieſem artigen Schauſpiel unbefriedigt weg“. Zuſammen mit dem Teatro Pallacorda beſaß es ſeit einigen Jahren das päpſtliche Privileg, außerhalb der üblichen Spielzeit, die ſich von Weihnachten bis Aſchermittwoch erſtreckte, in den Monaten von Oſtern bis zur Adventszeit muſikaliſche Intermezzi und komiſche Opern — die opera buffa — aufführen zu dürfen. Das Intermezzo von Anfoſſi, das Goethe im Februar zu ſeiner großen Zufriedenheit hier mit anſah, gehörte zur Gattung jener Einakter, die zur beſonderen Erheiterung und Unterhaltung des Publikums, zwiſchen die einzelnen Akte des Hauptſtückes, mochte es ein Trauerſpiel oder Luſtſpiel, unter Umſtänden auch eine Oper ſein, als ein ſelbſtändiges Stück, das mit jenem nicht im geringſten im Zuſammenhang ſteht, eingeſchoben wurden. Eine Ausnahme, die merkwürdigerweiſe Erfolg hatte, war mit Abbate Montis „Ariſtodemo“ und „Galiaſſo di Manfredi“ gemacht worden, in denen der Schauſpieler Petronio, der unter dem Namen Cenerini bekannt war, in den Rollen des Ariſtodem und des Ubaldo große Ehre einlegte. Hierauf beziehen ſich offenbar die Bedenken, die Goethe dem Abbate Monti hinſichtlich der Aufführung ſeines Stückes geltend machte, wenn er meinte, er ſähe nicht ein, wie die verwöhnten Römer, die an ſolche Intermezzi gewöhnt ſeien, „ſich an dem edlen, ruhigen Gang einer ununterbrochen fortgehenden Tragödie ergetzen könnten“. Wahrſcheinlich iſt es das Teatro della Valle geweſen, wo die Aufführung des Ariſtodemo ſtattfand. Die weiteren Theater, in denen damals in Rom geſpielt wurde, waren nur dritten Ranges: das Teatro della Pace (in der Via del Teatro Pace), das Teatro Granari (in der unmittelbaren Nähe des letzteren, in einer Seitenſtraße der Via dell’ Anima) und das Teatro Pallacorda (jetzt Metaſtaſio, in der Via Metaſtaſio, unweit Piazza Nicoſia). Die Opera buffa niederer Art und Poſſenſpiele in Proſa für den gemeinen Mann wurden hier vorzugsweiſe geſpielt. Das vielgenannte

Teatro Tordinona (Teatro di Apollo), am linken Tiberufer nahe bei Ponte Sant Angelo gelegen, war abgebrannt, und der Neubau im Oktober 1785 eingeſtürzt. Eine ſpätere Erneuerung fällt in das Jahr 1830.

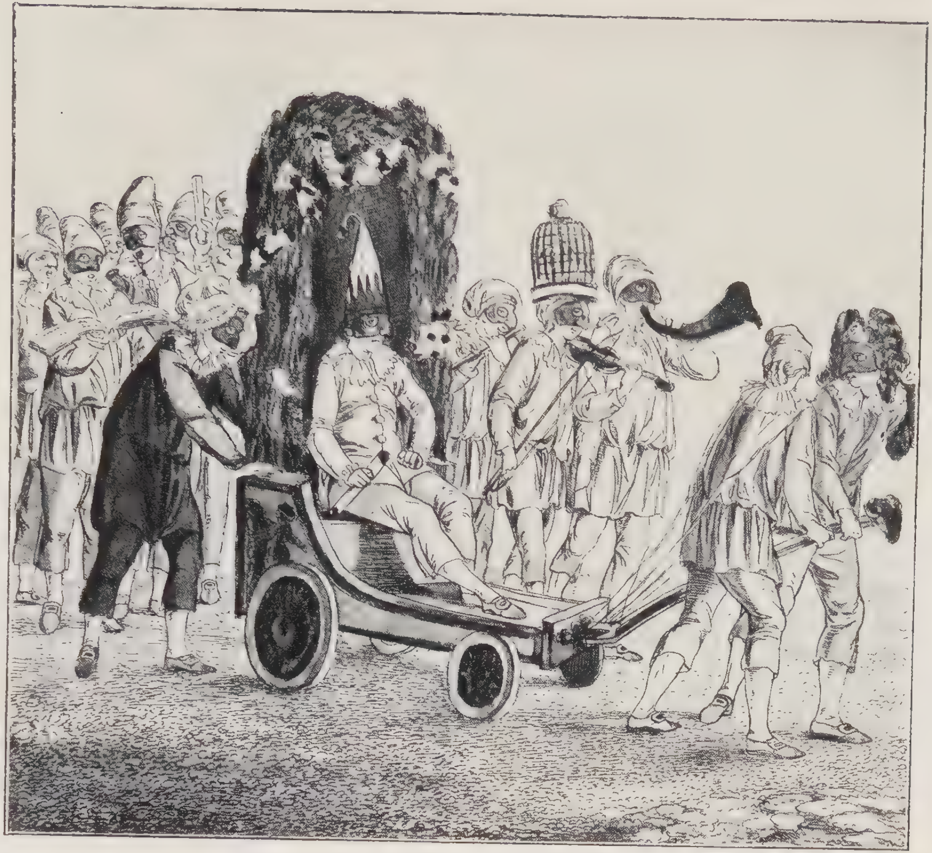
Es iſt für uns moderne Menſchen, die im Theater eine der höchſten Bildungsſtätten des Volkes erblicken, nicht ganz leicht, ſich von den Sitten und Bräuchen, die das achtzehnte Jahrhundert beherrſchten, eine Vorſtellung zu machen; beſonders ſchwierig aber iſt dieſe Aufgabe bei den römiſchen Theatern, wo man nicht nur mit dem päpſtlichen Moralkodex rechnen mußte, der die Unnatürlichkeit zur Forderung machte, gleichwohl aber höheren Würdenträgern der Kirche den Beſuch ſolcher Bildungsſtätten mit Ausnahme der Oper als ſittengefährlich darſtellte, ſondern ebenſoſehr die Erregbarkeit und das leidenſchaftliche Temperament des Südländers im Auge zu haben hat. Auch die Kunſt in unſerem Sinne war doch vielfach von recht fragwürdiger Bedeutung. Aber wie bei allen kulturgeſchichtlichen Erſcheinungen, die ihrem Urſprung nach in die Jahrhunderte zurückgehen und in ihrem Weſen tief im Volkscharakter wurzeln, muß man ſich hüten, den ſubjektiven Maßſtab anzulegen, den die eigene Zeit an die Hand gibt. Dem italieniſchen Theater ſind zwei merkwürdige Erſcheinungen zueigen, von denen wenigſtens die eine ſchon im Altertum bekannt war: die „Komödie aus dem Stegreif", die Commedia dell' arte, und die Exiſtenz beſtimmter Charakterfiguren, die ein für allemal einen feſtſtehenden, dem Volke wohlbekannten Typus darſtellten. Die Komödien aus dem Stegreif erklärte man in ihrer Berechtigung damit, daß es bei dem Intereſſe, das das Volk (beſonders außerhalb des Kirchenſtaates, wo die Theaterzeit nicht beſchränkt war) an dem Schauſpiel nimmt, nicht immer möglich ſei, hinreichenden und regelmäßig ausgearbeiteten Stoff für ein immer abwechſelndes Programm zu finden. Das Publikum langweilte ſich, wenn ihm nicht neue Erſcheinungen geboten wurden, und aus dieſem Grund geriet man immer wieder auf das improviſierte Luſtſpiel, das bei einem gegebenen Thema, das in Geſtalt eines geſchriebenen Programms von den Schauſpielern zu beiden Seiten der Bühne als Leitfaden der Handlung angeheftet wurde, jedesmal eine neue „Bearbeitung" erfuhr und auf Beifall rechnen konnte, wenn die Darſteller gewandt und erfindungsreich genug waren. Goldonis Luſtſpiele richten ſich in ihrem kunſtmäßigen Aufbau gegen dieſe Art der Volkspoeſie, aber auch er wollte und konnte auf die Charaktermasken nicht ganz verzichten. Sein Gegner, der Luſtſpieldichter Graf Carlo Gozzi, machte es ſich (etwa ſeit 1760) mit Hilfe des Schauſpielers Sacchi, des trefflichſten Arlecchino, den Italien beſeſſen hat, zur Aufgabe, die Commedia dell' arte wieder zu Ehren zu bringen, indem er für allerhand phantaſtiſche und burleske Stücke die Themata bearbeitete. Von den Theater-Charaktermasken iſt der Arlecchino, der Baſtocchio aus Bergamo (auch Traccagnino oder Truffaldino genannt) in ganz Europa berühmt geworden — er iſt der Held und die Stütze der komiſchen Szenen, auch in ſeiner Tracht überall eine bekannte Erſcheinung. Der Pantalone de' Biſognoſi, ein guter, einfältiger, aber ehrenwerter Mann, der meiſt als Vater auftritt, um ſeine Söhne oder Töchter zu verloben, was dieſe ihm nicht danken (Gozzi gab ihm die Rolle eines Miniſters oder Admirals bei weitentfernten Höfen), ſpricht den venezianiſchen Dialekt und iſt wie ein venezianiſcher Kaufmann des fünfzehnten Jahrhunderts gekleidet. Doktor Balanzoni aus Bologna ſpielt ebenfalls Vaterrollen; er iſt ein langweiliger, pedantiſcher Schwätzer, der ſich mit ſeinem Wiſſen brüſtet, und überall ſeine Kenntniſſe des Latein anbringt. Er geht ganz ſchwarz, trägt aber weiße Halskrauſe; Stirn und Naſe bedeckt eine ſchwarze Maske mit roten Warzen. Neben dem Brighella aus Brescia, einer Maske von geringerer Bedeutung und dem Tartaglia, deſſen Spezialität im Stottern beſtand, und der Smeraldina, einer Art weiblichen Harlekins, war eine der wichtigſten Masken des ganzen Theaterapparats der Pulcinella dell' Acerra (der Policinell), die Lieblingsmaske der Neapolitaner, die im Theater ſowohl als bei den Marionetten viel verwendet wurde. Er ſpricht den neapolitaniſchen Dialekt, iſt zu allen Tollheiten bereit und zeigt bei Streit und Zank Unentſchloſſenheit. Nach einigen Dichtern ſoll er der Erfinder der Lieblingsſpeiſe der Italiener, der Makkaroni ſein, und deshalb läßt er ſich auch, wenn man ihm eine Schüſſel von dieſem Gericht anbietet, zu allen Streichen gebrauchen. Er betritt die Bühne in der Rolle eines närriſchen Dieners und vertritt bis zu einem gewiſſen Grade den Arlecchino, nur daß er nicht deſſen Anmut und Gewandtheit beſitzt. Erſcheint er als Marionette, ſo hat er eine pfeifende, ſchreiende Stimme. Seine Tracht beſteht aus einem Überhemd von grauem Kanevas oder ungebleichter Leinewand, auf das vorn auf der Bruſt ein Herz aus rotem Tuch aufgenäht iſt; er trägt weite Hoſen, ausgezackte Halskrauſe, um den Leib einen Strick, an dem eine Glocke hängt, die ſeine Ankunft verkündet, und weiße Strümpfe mit großen Schnallen, ſein Hut iſt eine Art Zipfelmütze, oft trägt er auch eine große Perücke, zuweilen iſt ſein Kopf auch glattgeſchoren, das Geſicht bedeckt bis zum Munde eine ſchwarze Maske mit großer, gebogener Naſe.

Goldoni, deſſen Locandiera Goethe ſah, erzählt in ſeinen Lebenserinnerungen von den Enttäuſchungen, die ihm das römiſche Theater brachte. Er, den man ſeines Ruhmes wegen von Venedig nach Rom gerufen hatte, mußte erleben, daß im Teatro Tordinona die Hauptſchauſpieler, die die Frauenrollen gaben, ein Perückenmacher und ein Tiſchlergeſelle, ihre Sache dermaßen ſchlecht machten, daß das Publikum bald ungeduldig wurde und heftig nach dem Policinell verlangte. Er ging darauf in die Oper, in das Teatro Aliberti, wo er, da man ihm ſeinen Ärger anſah, mit den Worten empfangen wurde: „Tröſten Sie ſich, hier geht es nicht beſſer. Die Muſik findet nicht den geringſten Beifall. Keine Arie, kein Rezitativ, kein Ritornell, das ſchön wäre, bekommt man zu hören.“ Er klagt aber weiter auch über die Ungezogenheit des Publikums. Das Parterre ſei in Rom geradezu furchtbar; den Ausſchlag gäben die Abbaten mit lauter und kräftiger Stimme. Wachen und Theaterpolizei ſeien unbekannt, von allen Seiten höre man pfeifen, ſchreien, ſchimpfen und überlaut lachen. Bei dem Gedanken, was aus ihm wohl geworden wäre, wenn er den Schluß ſeines Stückes im Tordinona abgewartet hätte, mußte er am ganzen Leibe zittern. Moritz war nicht ſo empfindlich wie der am Schickſal ſeiner Komödie ſtark intereſſierte venezianiſche Dichter. Was dieſer als groben Unfug empfand, war für jenen ein amüſanter Brauch. Die Zuſchauer würden, ſo meinte er, mit den ſpielenden Perſonen und ihren wiederkehrenden Späßen nach und nach immer bekannter, und Theater und Parterre würden immer vertrauter miteinander. Das Parterre „neckt“ einen ſeiner Lieblinge, und dieſer „neckt“ es wieder, und zankt ſich ein Weilchen mit ihm, und dann rückt das Schauſpiel weiter fort. Wem ein Schauſpieler beſonders gefällt, der ruft ihn ohne Umſtände laut beim Namen und gibt ihm auf offener Bühne ſeinen Beifall zu erkennen — kurz, „man tut, als ob man in dem Parterre zu Hauſe wäre und ebenſo benehmen ſich auch die Perſonen auf dem Schauplatze.“ Doch herrſchten nicht in allen Theatern ſolche gefährliche Zuſtände. Im Teatro Capranica, in dem einſt während der ganzen Spielzeit Tag für Tag Goldonis Pamela gegeben wurde, war für den Dichter jeder Tag ein Triumph, die Schauſpieler überhäuften ihn mit Lobeserhebungen und baten ihn um die Gefälligkeit, ein Stück eigens für ſie zu ſchreiben, was er auch tat. In den beiden Operntheatern herrſchten beſonders rückſichtsvolle Bräuche. Eine beſondere Lieblingsarie des Publikums wurde von dem Sänger nicht eher wiederholt, als bis der päpſtliche Nepote aus ſeiner Loge gewinkt hatte, wenn das Publikum auch noch ſo laut ancora ſchrie. Freilich hörte in den meiſten Fällen das Geſchrei nicht eher auf, als bis ſich der Nepote zu dem Zeichen entſchloß. Die Anweſenheit dieſes hohen Herren, der von Pius VI. zum Duca di Nemi gemacht worden war, gab übrigens in der einen der beiden Opern zu einem intereſſanten Vergleich Anlaß. Während er oben in der Loge ſich als das bevorzugteſte Mitglied des römiſchen Adels fühlte, ſaß unten im Orcheſter am Flügel ein zweiter Nepote als demütiger Muſikmeiſter. Er war der Neffe von Pius' Vorgänger Clemens XIV. Ganganelli, dem ſein ſparſamer Onkel monatlich nur zwanzig Scudi hatte auszahlen laſſen, ſo daß er nach ſeinem Tode die Stelle eines Kapellmeiſters übernehmen mußte.

Eine bemerkenswerte Neuerung hatte, wie wir hörten, das Theaterweſen wenige Jahre vor Goethes Anweſenheit zu verzeichnen. Der Papſt hatte die Erlaubnis erteilt, auch außerhalb der gewöhnlichen Spielzeit, in den Monaten von Oſtern bis Weihnachten Kinderkomödien, Marionetten in den beiden Theatern della Valle und Pallacorda aufzuführen. Es war geſtattet die Zwiſchenakte mit Intermezzi, Singeſpielen, auszufüllen, die ſchließlich zur Hauptſache der ganzen Vorführung wurden. Man hatte ſomit in Rom durch Liſt erreicht auch außer der Karnevalszeit Operetten anhören zu können.

Schließlich darf hier noch ein Wort über die Improviſatoren folgen, die mit dem italieniſchen Volksweſen ſo innig verwachſen ſind. Als Stätten, wo ſie ihre Kunſt vorführten, wählten ſie gewöhnlich einen größeren Platz — z. B. die Piazza Termini oder die Piazza di Spagna. Zu Goethes Zeit war ein alter Venezianer beſonders durch ſeine überraſchenden Darbietungen berühmt. „Wer einmal ſtill ſteht, um ihm zuzuhören, ſo bemerkt Moritz, entfernt ſich nicht ſo bald wieder; ich pflege ihn nicht leicht einen Nachmittag zu verſäumen". Er bat ſich von ſeinem Zuhörerkreiſe eine Aufgabe zu einem Geſange aus, ſann einige Minuten nach und ſang dann das auf das gegebene Thema improviſierte Gedicht nach Takt und Melodie vor. Gab man ihm ein Thema aus der altrömiſchen Geſchichte, wo ihm lokale Anſpielungen leicht wurden, ſo geriet er oft dermaßen ins Feuer, daß der Beifall keine Grenzen kannte. Dieſer Improviſator war übrigens ein wirkliches Original. Er war von Haus aus Advokat, aber ſeiner Kunſt ſo ergeben, daß er Venedig verließ, um die Städte Italiens als wandernder Volkspoet zu durchziehen. Bald ging er ordentlich gekleidet, gepudert, Chapeau bas, mit dem Degen, durch die Straßen, bald in zerlumpten Kleidern, wie es ſeine Laune mit ſich brachte. Das Geld hatte für ihn keinen ſonderlichen Wert und es kam vor, daß er das, was ſein Knabe eingeſammelt hatte, in ſeiner Begeiſterung, wenn er den Hut aufſetzte, wieder unter ſeine Zuhörer ſtreute. Er wurde zu den Converſazioni in die Paläſte gebeten, wo er ſeine Stanzen vortrug, größere Freude aber gewährte es ihm, wenn er auf öffentlichen Plätzen das Volk, den groben Faquino ebenſo wie den feinen Abbate, um ſich verſammelte und von ihnen Beifall für ſeine Leiſtungen erhielt. Wer dächte, wenn er von dieſer Volkskunſt hört, nicht unwillkürlich an die Erzählung im Wilhelm Meiſter?

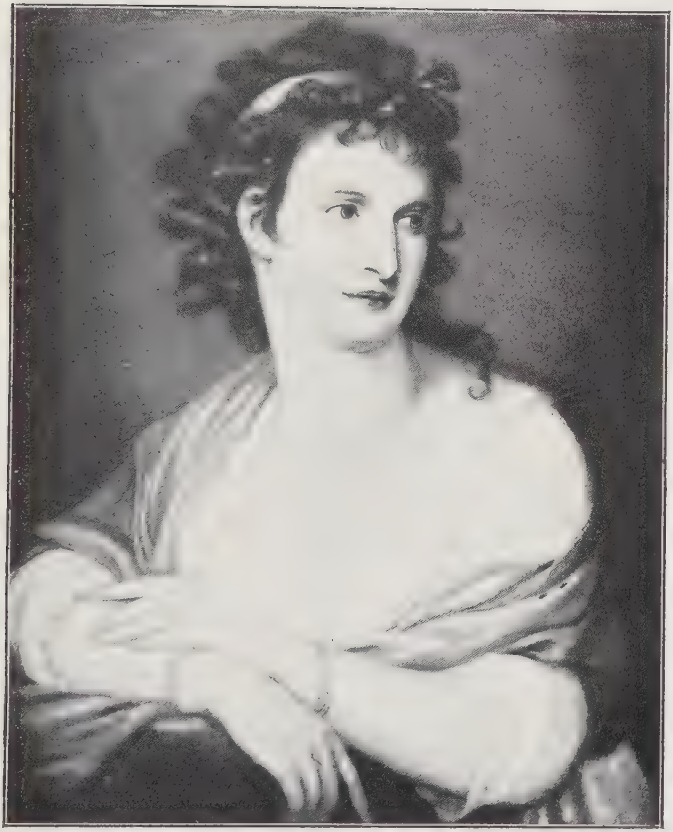
Die zeitliche Umgrenzung der meiſten dramatiſchen Aufführungen, die von der kirchlichen Autorität angeordnet worden war, erinnert uns daran, daß wir uns in der Zeit der öffentlichen, volkstümlichen Luſtbarkeiten befinden, in jenen Wochen, die mit dem Dreikönigstage (dem 6. Januar) beginnen und mit Aſchermittwoch ſchließen. Dann beginnt die Zeit des vierzigtägigen Faſtens, in der der ſtrenge Katholik auf Genuß von Fleiſchſpeiſen verzichtet. Die Vorbereitungszeit aber wird ihm, gleichſam als wolle er ſich für die Entbehrungen, die ihm die Kirche auferlegt, vorher entſchädigen, eine Quelle froher Luſt, die zum Teil in Anlehnung an antike Sitten und Bräuche den ſüdländiſchen Charakter des Volkes offenbart, ſein ganzes urwüchſiges, ſinnlich-frohes und ausgelaſſenes Temperament, den ererbten Sinn für Mummereien, Maskenſcherze und wie die Volksbeluſtigungen, an denen der Süden ſo reich iſt, alle heißen mögen. Es iſt die Zeit des Karnevals: jene Zeit, in der, um mit Goethe zu reden, der Unterſchied zwiſchen Hohen und Niedern einen Augenblick aufgehoben ſcheint: Alles nähert ſich einander, Jeder nimmt, was ihm begegnet, leicht auf, und die wechſelſeitige Frechheit und Freiheit wird durch eine allgemeine gute Laune im Gleichgewicht erhalten. Der römiſche Karneval iſt ein Feſt — auch hier hat Goethe die bezeichnendſten Worte gefunden — das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, ſondern das ſich das Volk ſelbſt gibt. „Der Staat macht wenig Anſtalten, wenig Aufwand dazu. Der Kreis der Freuden bewegt ſich von ſelbſt, und die Polizei regiert ihn nur mit gelinder Hand. Hier iſt nicht ein Feſt, das, wie die vielen geiſtlichen Feſte Roms, die Augen der Zuſchauer blendete . . . hier wird vielmehr nur ein Zeichen gegeben, daß jeder ſo thöricht und toll ſein dürfe, als er wolle, und daß außer Schlägen und Meſſerſtichen faſt Alles erlaubt ſei". Goethe hat den römiſchen Karneval in all ſeinen Einzelheiten zum Gegenſtand eines ſchönen Sittenbildes gemacht, ſo eingehend und ſachgemäß, daß es als kulturgeſchichtliche Schilderung für immer muſtergiltig bleiben wird. Er hat auf Grund ſeiner perſönlichen Beobachtungen und der Aufzeichnungen, die er ſich in Rom gemacht hat, ſchon bald nach ſeiner Rückkehr nach Weimar mit der Niederſchrift begonnen. In ſeinem Auftrage hatte der Maler Georg Schütz, ſein Hausgenoſſe, der ihn auf ſeinen Wanderungen durch die Stadt oft begleitet und für ihn gezeichnet hatte, die einzelnen Masken ſkizziert und koloriert, Heinrich Lips lieferte die Vignette, und Georg Melchior Kraus, der Direktor des freien Zeicheninſtituts in Weimar, radierte und illuminierte die Umriſſe nach den Schützſchen Skizzen in Quartformat (ſo in dem ſpäteren Bericht zum Februar 1788). So erſchien zur Oſtermeſſe 1789 „Das römiſche Karneval" (in Berlin gedruckt, in Weimar und Gotha verlegt) als Prachtpublikation in einer Ausſtattung, wie ſie keines der Werke des Dichters bei ſeinen Lebzeiten ſich wieder erfreuen konnte. Nach wenigen Monaten ſchon war das Werk vollſtändig vergriffen[75]. Zu dem behandelten Thema ſelbſt hat Goethe, der zweimal in Rom Zeuge des karnevaliſtiſchen Treibens geweſen iſt, ſcheinbar eine verſchiedene Stellung eingenommen. Am Aſchermittwoch (21. Februar) 1787 ſchreibt er: „Nun iſt der Narrheit ein Ende. Die unzähligen Lichter geſtern Abend waren noch ein toller Spektakel. Das Karneval in Rom muß man geſchen haben, um den Wunſch völlig los zu werden, es je wieder zu ſehen. Zu ſchreiben iſt davon gar nichts; bei einer mündlichen Darſtellung möchte es allenfalls unterhaltend ſein". Auch das Jahr darauf ſteht er den Narrheiten noch ſkeptiſch gegenüber: am Faſtnachtsdienſtag ſei die Raſerei im völligen Flor geweſen, „Mittwochs dankte man Gott und der Kirche für die Faſten"; er ſei auf keine der Redouten gekommen, ſondern habe fleißig gearbeitet. Aber von der hohen kultur- und lokalgeſchichtlichen Bedeutung des Karnevals war er doch trotz ſeiner Abneigung gegen den Lärm und die Narrheit vollkommen durchdrungen, denn ſonſt wäre er nicht der Geſchichtsſchreiber dieſer Volksfeſte geworden. Und ſo berichtet er (in dem allerdings viel ſpäter entſtandenen aber den Tatſachen offenbar vollkommen entſprechenden Februarberichte), daß er ſich für ſein litterariſches Vorhaben mehr als ſonſt geſchehen wäre, unter die verkappte Menge gedrängt hätte, die trotz aller künſtleriſchen Anſicht oft einen widerwärtigen, unheimlichen Eindruck machte. Als er dann in der Heimat die römiſchen



Der Pulcinellenkönig

Nach dem farbigen Stich aus Goethes Römischem Carneval

Zu Seite 281



ANGELIKA KAUFFMANN: Bildnis der Maddalena Riggi
Winterthur bei Herrn Rudolf Rieter-Ziegler

Zu Seite 281

Eindrücke zu ſchildern unternahm, ſtellten ſich ihm dieſe, was nicht vereinzelt vorkommt, in der Erinnerung freundlicher und harmloſer, wenigſtens intereſſant genug dar. Sein Werk beſitzt den Charakter einer völlig objektiven Darſtellung, ja man muß aus der moraliſierenden Schlußbemerkung die Folgerung ziehen, daß das geſchilderte flüchtige, närriſche Treiben den gemütvoll veranlagten Menſchen zu ernſten Betrachtungen zu ſtimmen durchaus geeignet ſei*).

Der zweite Karneval brachte noch den Stoff für ein in der Italieniſchen Reiſe mit lieblichen Farben geſchildertes Intermezzo, für eine kleine Novelle, die namentlich für den Leſer an Intereſſe gewonnen hat, ſeitdem die Perſonen aller Beteiligten feſtgeſtellt ſind. Alle, die Goethes Lebensgeſchichte kennen, iſt jetzt die ſchöne Mailänderin Maddalena Riggi in ihrem bezaubernden Weſen und ihrer äußeren Erſcheinung eine vertraute Erſcheinung. Angelika Kauffmann hat ſie gemalt: das Bildnis, in zwei Exemplaren vorhanden, das eine im Beſitz des Herrn Dr. Werner Weisbach in Berlin, das andre in Winterthur bei Herrn Rudolf Rieter-Ziegler, mag ſie wohl in etwas ſpäteren Jahren, die Maddalena in den vollen Formen fraulicher Würde erſcheinen laſſen, darſtellen; ſie iſt aber noch die ſchöne Perſon, die ſie als zweiundzwanzigjährige Jungfrau geweſen, deren hellbraune Haare, klare, zarte Haut, braune Augen und deren „nicht ſowohl anſprechendes als gleichſam aufregendes Weſen“ auf Goethe tiefen Eindruck machten. Wir verdanken es Adolf Stern, daß ſie in Goethes Lebensgeſchichte nicht mehr als die namenloſe „ſchöne Mailänderin“, ſondern mit ihrem wahren Namen bekannt iſt, denn Stern, nicht Carletta, hat zuerſt ihre Perſönlichkeit feſtgeſtellt, worauf dann der italieniſche Gelehrte ihre Lebensdaten mit aller wünſchenswerten Genauigkeit erforſcht hat[76]: ſie war am 29. November 1765 in Mailand geboren, kam im Juli 1786 nach Rom, wo ſie an der Treppe bei Porto di Ripetta wohnte, und vermählte ſich, da das Verlöbnis, deſſen Goethe gedenkt, zurückging, 1788, bald nach Goethes Abreiſe, mit einem Giuſeppe Volpato, dem Sohn des bekannten Kupferſtechers. Nach ſeinem Tode verheiratete ſie ſich mit einem Baumeiſter Franceſco Finucci. Sie ſtarb als Mutter von acht Kindern am 24. Juli 1825 und wurde in Santa Pudenziana im Erbbegräbnis der Familie Volpato beigeſetzt. Zu dem poetiſchen Zauber, der ſie umkleidet, ſtimmt es nicht, daß ſie, wie Carletta erzählt, ſchließlich eine Brille auf der Naſe gehabt und Tabak geſchnupft habe — gegen beides hatte Goethe bekanntlich eine ſtarke Abneigung. Sie ſteht, wie jeder Leſer der Italieniſchen Reiſe weiß, im Mittelpunkte des kleinen Idylls, das ſich im Oktober 1787 in Caſtel Gandolfo abſpielte. Hier verlebte Goethe in Gemeinſchaft mit Rat Reiffenſtein und Angelika Kauffmann, die mit der Mailänderin befreundet war, mehrere Wochen angenehmſte Villeggiatura in dem Hauſe des reichen engliſchen Kunſthändlers Thomas Jenkins „in einem ſehr ſtattlichen Gebäude, dem ehemaligen Wohnſitz des Jeſuitengenerals, wo es einer Anzahl von Freunden weder an Zimmern zu bequemer Wohnung noch an Sälen zu heiterem Beiſammenſein noch an Bogengängen zu munterm Luſtwandeln fehlte“[77]. Goethe muß dem im damaligen Rom hochangeſehenen Engländer ſchon ſeit längerer Zeit nahegeſtanden und ſeine bekannte Sammlung von Altertümern, deren auch Volkmann gedenkt, vielleicht bald nach ſeiner Ankunft beſucht haben. Als Gaſt war er in Goethes Hauſe am Corſo (er wohnte hier Goethe ſchräg gegenüber) bei Gelegenheit jenes denkwürdigen Konzerts, das an einem heißen Sommerabende ihm, der Angelika, Reiffenſtein und andern zu Ehren „denen man eine Artigkeit ſchuldig war“ veranſtaltet wurde — ſchon hieraus ergibt ſich eine nähere Beziehung, die in Caſtel Gandolfo nur fortgeſetzt wurde. Jenkins, damals ein Mann, der in der Mitte der ſechziger Jahre ſtand, war von Haus aus Maler und hielt ſich vielleicht ſchon ſeit Anfang der fünfziger Jahre in Rom auf, wo er einen Kunſt- und Antiquitätenhandel, ſpäter auch, als er engliſcher Konſul wurde, ein Bankgeſchäft begründete. Als Kunſthändler war er ein ebenſo geſchäftskundiger Mann, ein feinſinniger Kenner und wie alle derartigen Händler, wenn ſie ihr Geſchäft verſtehen, von dem Wert ihrer

---

*) Unſere Tafel gibt aus Goethes „Römiſchem Karneval“ den Pulcinellen-König wieder. Goethe bemerkt hierzu: „Ein neuer Aufzug vermehrt oft das Gedränge. Ein Dutzend Pulcinelle thun ſich zuſammen, erwählen einen König, krönen ihn, geben ihm einen Szepter in die Hand, begleiten ihn mit Muſik, und führen ihn unter lautem Geſchrei auf einem verzierten Wägelchen den Corſo herauf. Alle Pulcinelle ſpringen herbei, wie der Zug vorwärts geht, vermehren das Gefolge, und machen ſich mit Geſchrei und Schwenken der Hüte Platz. Alsdann bemerkt man erſt, wie jeder dieſe allgemeine Maske zu vermannichfaltigen ſucht. Der eine trägt eine Perrücke, der andere eine Weiberhaube zu ſeinem ſchwarzen Geſicht, der dritte hat ſtatt der Mütze einen Käfig auf dem Kopfe, in welchem ein paar Vögel, als Abbate und Dame gekleidet, auf den Stängelchen hin und wieder hüpfen“. Theatermasken wurden mehrfach während des Karnevals verwendet. Daß die Pulcinellen nicht das ihnen gebührende Glöckchen, das ſie vorn am Wams tragen (ſ. o. S. 276), auf der Abbildung haben, dürfte ein Verſehen des Zeichners ſein. Gelegentlich ritt der Pulcinellenkönig auch auf einem Eſel ſtatt ſich des Wagens zu bedienen.

Ware unter allen Umſtänden über die Maßen eingenommen, wobei er es, wie ein Zeitgenoſſe erzählt, nicht an theatraliſchen Auftritten, an lebhafter Mimik, an Tränen fehlen ließ, wenn es zum Verkauf eines ihm teuren Kunſtwerkes kam, für das er zwar einen ſehr hohen Preis verlangte, das er aber angeblich gern ſelbſt behalten hätte. Seine Spezialität war die Kenntnis von Münzen und geſchnittenen Steinen, deren wiſſenſchaftliche Bedeutung damals in einem andern Anſehen als heute ſtand, auch von Gemälden und Skulpturen war er ſchon in ſeiner früheren Eigenſchaft als ausübender Künſtler ein tüchtiger und geſchätzter Kenner. Sein Rat galt viel beim Kardinal Albani, bei Mengs und, was für ſein Andenken eine beſondere Ehrung bedeutet, bei Winckelmann. Durch ſeine Vermittlung ſind viele wertvolle antike Kunſtwerke auch in engliſchen Privatbeſitz gelangt. Mit drei andern Engländern, unter denen ſich auch der Maler Gavin Hamilton befand, hatte er von dem Papſt das Privileg archäologiſcher Ausgrabungen in und um Rom unter der Bedingung erhalten, daß die Funde in vier Loſe geteilt werden ſollten, deren erſtes für den Papſt ſelbſt, das zweite für die apoſtoliſche Kammer, das dritte für die Eigentümer des Bodens und das vierte endlich für die beſtimmt war, die die Koſten der Ausgrabung bezahlten. Durch ſie wurde in Oſtia und in der Villa Adriana erfolgreich gegraben, römiſche Sammlungen (Palazzo Barberini, Mattei, Villa Negroni u. a.) gingen, als die Beſitzer Geld brauchten, durch ihre Vermittlung teilweiſe in andre Hand über. Auch geſellſchaftlich ſpielte Jenkins eine angeſehene Rolle: fürſtliche Perſonen kauften nicht nur bei ihm ein, ſondern verkehrten auch in ſeinem Hauſe, ſo der Herzog von Cumberland, ein Bruder des Königs von England, der 1774 bei ihm das Diner einnahm. Kunſthändler dieſer Gattung dürfte es kaum wieder gegeben haben, und Jenkins wäre wahrſcheinlich auch nicht zu dieſem hohen Anſehen 'gekommen, hätte er nicht zu gleicher Zeit eine diplomatiſche Stellung als engliſcher Geſchäftsträger innegehabt. Zu Ende des Jahrhunderts, wo er unter den Stürmen der Revolution ſein Vermögen und ſeine Sammlungen verlor, ſcheint er Rom verlaſſen und ſich zurück in ſeine Heimat begeben zu haben. Er iſt 1798 verarmt in Yarmouth in der Grafſchaft Norfolk geſtorben. Sein Haus am Corſo wie die Sommerwohnung in Caſtel Gandolfo war jedenfalls eine Stätte vornehmſter Geſelligkeit, und Goethe hatte alle Urſache mit dieſem Aufenthalte, auch abgeſehen von ſeiner Bekanntſchaft mit der ſchönen Mailänderin, zufrieden zu ſein. Der poetiſche Ertrag dieſer

Wochen waren bekanntlich die beiden Gedichte „Kupido, loſer eigenſinniger Knabe“ und „Amor als Landſchaftsmaler“ — denn damals beſchäftigte ihn gerade das Landſchaftszeichnen „wozu dieſer Himmel und dieſe Erde vorzüglich einlädt“. Maddalena ſah er in Rom wieder, wie wir ſchon bemerkten, bei Gelegenheit des Karnevals: ſie ſaß im Wagen neben Angelika, und Goethe begrüßte ſie auf der Piazza Venezia. Von Krankheit und Kummer hatte ſie ſich erholt, und Angelika konnte Goethe verſichern, das Erſte, was ihr beim Wiedereintritt in das Leben tröſtlich geworden, heilſam und wiederherſtellend auf ſie gewirkt, ſei die Teilnahme ihrer Freunde, beſonders die von Goethe geweſen. So hat auch dieſes Intermezzo durch den Dichter ſeinen freundlichen Abſchluß gefunden.

Das Inkognito, das Goethe anfangs ſoweit er vermochte zu wahren wußte, war im Laufe der Monate doch etwas ſehr durchſichtig geworden. Männer ſeines Schlages und ſeiner Bedeutung konnten, ſelbſt wenn nur ſeine intimſten Freunde von ſeiner Anweſenheit wußten, auch im größten Strome des Fremdenandranges nicht unbemerkt bleiben, und wenn er auch mit Rückſicht auf ſeine perſönlichen Intereſſen ſich von allem zurückzog, wo er aus ſeiner Zurückhaltung hätte heraustreten müſſen, ſo mußte er ſich doch ſchließlich überzeugen, daß er gewiſſen geſellſchaftlichen Verpflichtungen nicht ausweichen konnte. Der Senator von Rom, Fürſt Abondio Fauſtino Rezzonico, ein Nepote von Clemens XIV. — von ſeiner Liebenswürdigkeit weiß Herder nicht genug zu ſchwärmen — deſſen Amtswohnung ſich im Senatorenpalaſt auf dem Capitol befand, war von einer Reiſe nach Deutſchland zurückgekehrt und hatte Goethe ſeine Aufwartung gemacht, zugleich um Grüße vom Gothaiſchen Hofe, von der Herzogin von Weimar und von dem ihm befreundeten Geheimrat von Diede, deutſchem Geſandten in Regensburg, und deſſen feingebildeter Gattin zu bringen. Nach dem Bericht vom Februar 1788 kamen dieſe damals ſelbſt nach Rom, wo ſie ſchon von früher her bekannt waren. Goethe konnte „mancherlei Art von Einladungen“ nicht entgehen: die eine, wo er in das Haus des Fürſten zu muſikaliſchen Darbietungen, bei denen auch Frau Diede und Freund Kayſer mitwirkten, geladen wurde, hat er ſelbſt beſchrieben. Dieſer Philipp Chriſtoph Kayſer, ein Jugendfreund des Dichters aus der Frankfurter Zeit, der Komponiſt der Goetheſchen Oper „Scherz, Liſt und Rache“, war Ende Oktober 1787, von Goethe ſehnlichſt erwartet, in Rom eingetroffen. „Er komponiert alles, was an Muſik zum Egmont nötig iſt“ und leitete auch in Rom

Goethes muſikaliſche Studien, die namentlich auf die Einführung der italieniſchen Operette in Deutſchland hinzielten[78]).

An jenem Tage, wo der Dichter auf dem Capitol zu Gaſte weilte, bot ſich ihm auch der unvergleichliche Genuß dar, aus den Fenſtern auf der Rückſeite des Palaſtes „in die einzigſte Gegend von der Welt zu ſchauen und in dem Abendglanz der Sonne mit weniger Wendung des Hauptes das große Bild zu überblicken, das ſich linker Hand vom Bogen das Septimius Severus, das Campo Vaccino entlang bis zum Minerven- und Friedenstempel erſtreckt, um dahinter das Coliſeo hervorſchauen zu laſſen, in deſſen Gefolge man denn, das Auge rechts wendend, an dem Bogen des Titus vorbeigleitend, in dem Labyrinthe der Palatiniſchen Trümmer und ihrer durch Gartenkultur und wilde Vegetation geſchmückten Einöde ſich zu verwirren und zu verweilen hatte“. Piraneſi hat dieſes Bild, wie es Goethe geſehen hat, in einem ſeiner großen (von uns nachgebildeten) Kupfer feſtgehalten, und man muß geſtehen, daß mit dieſer tragiſchen Größe, an der man die zweitauſendjährige Vergangenheit ganz anders meſſen konnte als bei dem wiſſenſchaftlich erforſchten Forum der neueſten Zeit, ein ſolcher Zauber impoſanter Wirkung verbunden geweſen ſein muß, daß ſchon dieſer Blick eine Reiſe nach Rom lohnend erſcheinen ließ.

Die römiſchen Bildniſſe Goethes[79].

Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt ſchon
Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,
Welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöſet
Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt.

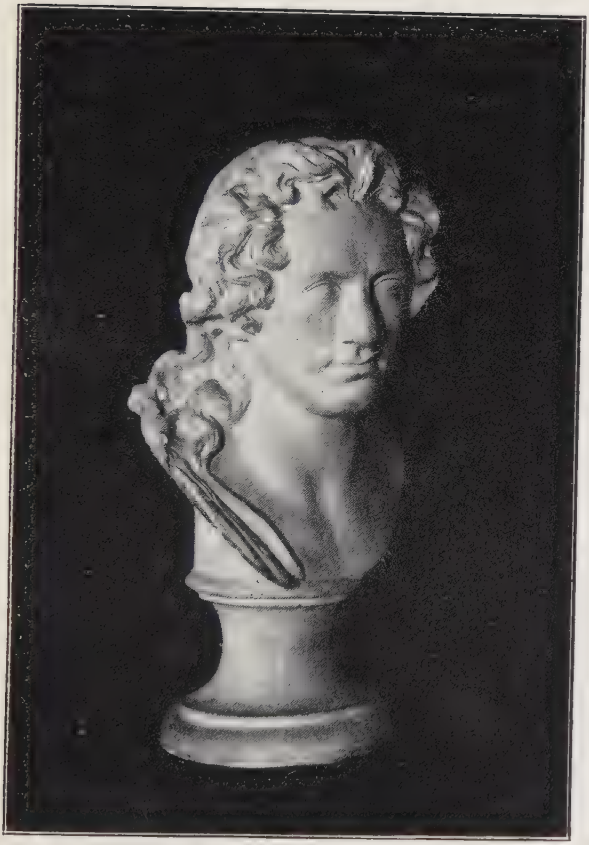
Schiller, „Das Glück".

Aus dem September des Jahres 1788 beſitzen wir aus Schillers Feder eine Beſchreibung von Goethes Perſönlichkeit, die uns ahnen läßt, daß ihn immer noch ein gewiſſer Neid gegen den vom Glück Bevorzugten erfüllte, weil dieſer ihn daran erinnerte, daß er vom Schickſal hart behandelt worden ſei. Dieſe Beſchreibung mag nachſtehend wörtlich folgen, weil ſie uns in Worten auch den römiſchen Goethe, ſowie er ſeinen Zeitgenoſſen erſchienen ſein mag, in dem ganzen Glanz ſeiner faszinierenden Erſcheinung und ſeines bezwingenden Weſens kennen lehrt, obwohl Schiller meint, ſein erſter Anblick habe die hohe Meinung ziemlich tief heruntergeſtimmt, die man ihm von dieſer anziehenden und ſchönen Figur beigebracht habe. Wir wiſſen aber, daß er damals Goethe nicht mit freundſchaftlichen Gefühlen entgegentrat. Schiller entwirft folgendes Bild von ihm: „Er iſt von mittlerer Größe, trägt ſich ſteif und geht auch ſo, ſein Geſicht iſt verſchloſſen, aber ſein Auge ſehr ausdrucksvoll, lebhaft, und man hängt mit Vergnügen an ſeinem Blicke. Bei vielem Ernſt hat ſeine Miene doch viel Wohlwollendes und Gutes. Er iſt brünett und ſchien mir älter auszuſehen, als er meiner Berechnung nach wirklich ſein kann. Seine Stimme iſt überaus angenehm, ſeine Erzählung fließend, geiſtvoll und belebt; man hört ihn mit überaus vielem Vergnügen; und wenn er bei gutem Humor iſt ſpricht er gern und mit Intereſſe". Die Worte, die ſich auf die Haltung Goethes beziehen, könnten die Vermutung nahelegen, daß Goethe ein ſtolzer

Mann geweſen ſei. Diejenigen, die ihn genau kannten, wiſſen vom Gegenteil zu berichten, und Riemer bezeugt, daß er ſich zwar immer „ſtrack und gerade, mit zurückgezogenen Schultern“ gehalten habe, das ſei aber eine Haltung „die ihm von früh an habituell geworden“. Wie haben wir uns dieſen herrlichen Menſchen in ſeiner äußern Erſcheinung, von der Riemer bemerkte, daß ſchon der Mund einen bildenden Künſtler zur Verzweiflung bringen konnte, wenn er ihn darſtellen ſollte, vorzuſtellen, was ſagen uns die Bildniſſe des Dichters zu dieſer Beſchreibung? Goethes Geſichtszüge ſind uns in hundertfältigen künſtleriſchen Zeugniſſen, in guten und minderwertigen Bildniſſen, von Künſtlern und von Dilettanten überliefert. Es iſt nicht ganz leicht, ſich aus dieſer Fülle zeitgenöſſiſcher Dokumente, auch wenn wir nur die von beſtimmten, enger begrenzten Lebensabſchnitten um Auskunft befragen, eine klare Vorſtellung von der äußeren Erſcheinung der Perſönlichkeit zu machen, und Hermann Grimm hat nicht unrecht, wenn er gelegentlich einmal bemerkt: von den ſämtlichen Porträts Goethes zeige nicht ein einziges den Mann ſo, daß wir die Überzeugung haben könnten, er ſei tagtäglich oder auch nur an ſeinen beſten Tagen ſo geweſen. Die Bildniſſe der römiſchen Zeit, die den Vorzug genießen, daß ſie volkstümlicher als die meiſten anderen geworden ſind, bilden in dieſer Hinſicht keine Ausnahme: ſie ſind auch an ſich ſo verſchieden untereinander, daß ſie ſcheinbar gar nicht die Züge eines und desſelben Menſchen wiedergeben, und an ſeeliſcher Stimmung ſich ſo widerſprechend, daß es auf Grund dieſer künſtleriſchen Dokumente nicht leicht iſt, uns den auf römiſchen Gefilden weilenden leidenſchaftlichen Germanen in ſeiner geiſtigen Größe zu vergegenwärtigen.

Von den drei in Rom entſtandenen Bildniſſen des Dichters nennen wir an erſter Stelle die Marmorbüſte, die von Alexander Trippel in zwei Exemplaren ausgeführt worden iſt, die in zahlloſen Abgüſſen Verbreitung gefunden haben: die erſte, im November 1787 vollendet und für den Prinzen Chriſtian von Waldeck beſtimmt, befindet ſich im fürſtlich Waldeckſchen Schloſſe in Arolſen, die zweite, von der Herzogin Anna Amalia während ihres römiſchen Aufenthaltes beim Künſtler beſtellt und im Frühjahr 1790 vollendet, wird jetzt in der großherzoglichen Bibliothek in Weimar aufbewahrt.[80]) Als Gegenſtück zu ihr dient eine Büſte Herders, die Trippel im Frühjahr 1790 in Rom anfertigte. Wenn man die Büſte Goethes als Porträtbüſte betrachtet — als ſolche hat ſie doch offenbar ihren Lauf durch die

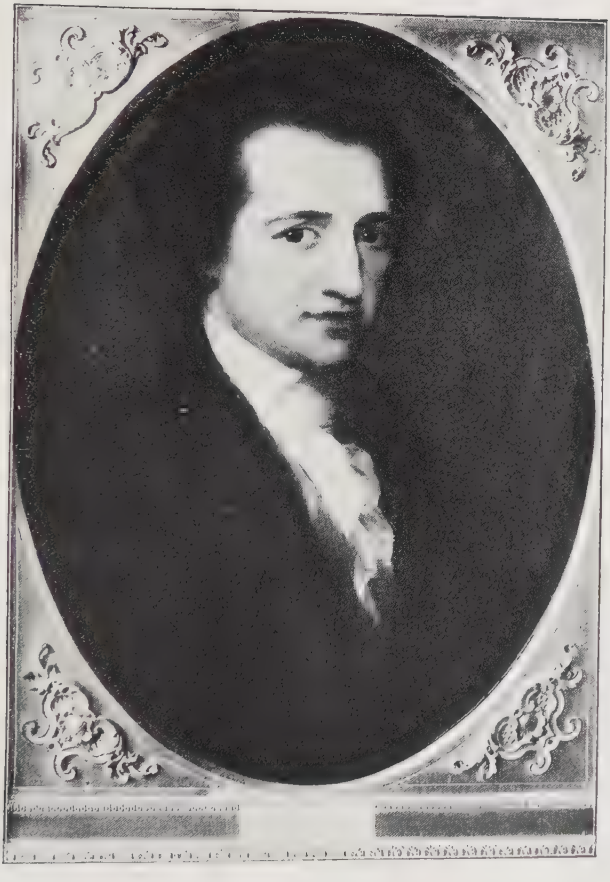
Welt gemacht — ſo begreift man ihre Volkstümlichkeit nicht. Goethe ſelbſt ſoll ſich, wie Trippel ſich rühmte, mit der Arbeit „ſehr zufrieden“ erklärt haben, was aber offenbar mehr ein höfliches Bekenntnis als ſeine innere Überzeugung war, denn unter dem 14. September ſchreibt er: „Meine Büſte iſt ſehr gut geraten, Jedermann iſt damit zufrieden. Gewiß iſt ſie in einem ſchönen und edlen Stil gearbeitet, und ich habe nichts dagegen, daß die Idee, als hätte ich ſo ausgeſehen, in der Welt bleibt“ — dieſe Worte enthalten doch eine ſo ſtarke perſönliche Zurückhaltung, daß man über Goethes eigentliches Urteil kaum im Zweifel ſein kann. Andererſeits hat Goethes Enkel Wolfgang ſich einmal auf eine Anfrage, welche Bildniſſe er für die beſten ſeines Großvaters halte, ſich geäußert, daß nach Traditionen in ſeiner Familie aus früheren Lebensperioden die Büſte von Trippel als die richtigſte und würdigſte Wiedergabe ſeines Antlitzes gelte, wobei man aber in Verſuchung kommt, bei dieſem Urteil den Hauptnachdruck auf das Prädikat „würdig“ zu legen. Und in dieſem Sinne iſt wohl auch das Lob der Bettina von Arnim zu verſtehen, wenn ſie dem Bildnis nachrühmt, daß es das vollkommene Ebenmaß von Goethes höchſter Schönheit ausdrücke. Wer den Römer Goethe kennen lernen will, der muß ſich ſagen, daß dieſer Kopf mit ſeinem pomphaften theatraliſchen Aufputz, in ſeiner antik-idealiſierenden Auffaſſung, in ſeiner maskenhaften Erſcheinung nicht eine Spur menſchlichen Seelenlebens in ſich birgt: es fehlt ihm völlig die Liebenswürdigkeit der Perſon, von der die römiſchen Freuude ſo entzückt waren, das reine Menſchentum, das Schiller einmal, als er von Goethes Stellung zu Moritz ſpricht, mit dem Wort „Humanität“ bezeichnet, die gemütvolle Innerlichkeit, die wunderbare Glut des Auges; es iſt ein dekoratives Schauſtück. Gottfried Schadow äußert ſich einmal dahin, daß er ſich in Rom bei den Büſten, die Trippel nach der Natur machte, davon überzeugt habe, daß dieſen jede Spur von Natürlichkeit mangele. Goethes Bildnis, das damals noch nicht exiſtierte, macht keine Ausnahme. Der Name „Apollobüſte“ iſt bezeichnend genug nach dem Ideal des antiken Gottes iſt ſie ſchon unmittelbar nach ihrer Vollendung von den Freunden Goethes in der ſehr richtigen Erkenntnis genannt worden, daß die künſtleriſche Auffaſſung den Dichter von der irdiſchen Sphäre losgelöſt hat, und Trippel ſelbſt hat dieſe Auffaſſung beſtätigt, wenn er an den Fürſten von Waldeck ſchreibt, daß die Büſte „ganz in dem antiken Stil iſt, die Haare ſind lang und hangen ganz locker herunter und machen von vorne die Form eines Apollokopfes“.



ALEXANDER TRIPPEL: Modell zur Büste Goethes

Ton. Weimar, Goethe-National-Museum

Zu Seite 289



ANGELIKA KAUFFMANN: Bildnis Goethes

Weimar, Goethe-National-Museum

Zu Seite 291

Goethe mit dem Führer der Muſen zu vergleichen, lag ja, wenn man nach einer Berechtigung dieſer Auffaſſung ſucht, nicht allzufern. Wenn ſpäter auch der Jupiter-Charakter mehr betont wird, ſo iſt doch noch im Jahre 1813 der Baron de la Motte Fouqué (Goethes Geſpräche III, S. 92) über das „Apollo-Antlitz“ entzückt, und der bekannte Arzt Hufeland, der Zeuge der Aufführung der Iphigenie in ihrer proſaiſchen Bearbeitung geweſen war, ſchreibt, er werde nie den Eindruck vergeſſen, den Goethe als Oreſt im griechiſchen Koſtüm auf ihn gemacht: „man glaubte einen Apollo zu ſehen“. Es iſt aber bezeichnend, daß dieſe Charakteriſtik ſich auf Goethe in der Rolle eines Theaterhelden bezieht — der Menſch war eben doch anders. Möglicherweiſe hat es Trippel auch nicht an einem äußern Anlaß für ſeine Idealiſierung gefehlt. Nicht recht glaublich klingt es, was Herder hierüber damals ſagte: Goethe ſelbſt habe ſich ſo idealiſieren laſſen. Ein ſolcher Kultus der eigenen Perſönlichkeit lag gerade ihm völlig fern. Dagegen hat eine andere Vermutung vielleicht etwas für ſich. Goethe ſelbſt erzählt, daß, als Trippel die Büſte modellierte, dieſer Zeitpunkt doppelt dadurch intereſſant geworden, daß der Künſtler von einem Apollokopf Kenntnis erhalten habe, der bis dahin unbeachtet in der Gallerie Giuſtiniani geſtanden habe. Trippel habe ihn für eines der edelſten Kunſtwerke gehalten und die Hoffnung gehabt, ihn für ſich erwerben zu können. Doch ſei er in den Beſitz eines Herrn von Pourtalès gelangt, der ihn nach Neufchatel gebracht habe. Dieſer Apollokopf, nach dem damaligen Beſitzer Apollon Pourtalès genannt, befindet ſich jetzt im britiſchen Muſeum, eine dem Apoll vom Belvedere typiſch nicht allzufern ſtehende Arbeit des vierten Jahrhunderts, ſo unbekannt übrigens nicht, wie Goethe annimmt, da ihn z. B. bereits Sandrart 1675 in ſeiner teutſchen Akademie in Kupfer nachgebildet hatte. Hat dieſer Kopf den Anlaß für Goethes Apolloideal gegeben?

Übrigens führt uns die Entſtehung des Trippelſchen Kopfes noch auf eine Variante, die merkwürdigerweiſe wenig bekannt geworden iſt, obſchon ſie den Menſchen Goethe unmittelbarer wiedergibt, als die beiden genannten Marmorbüſten. In der Korreſpondenz vom 14. September erwähnt der Dichter auch ein Modell, von dem der Künſtler eine Gipsform anfertigen werde, um dann gleich den Marmor anzufangen, welchen er zuletzt nach dem Leben auszuarbeiten wünſche. Wir haben es demnach bei der Büſte mit zwei verſchiedenen Stadien zu tun: einem (nach dem Leben modellierten) Tonmodell, über dem eine Gipsform angefertigt wurde, und dem Marmororiginal, das vermutlich jenem gegenüber gewiſſe

Abweichungen aufweiſt. Was iſt aus dem Modell, von dem je ein Exemplar im Abguß Goethe und Angelika Kauffmann beſaßen, geworden? Iſt es zugrunde gegangen, verſchollen oder hat es ſich erhalten? Als im Jahre 1885 das Goethe-Haus in den Beſitz des Weimariſchen Staates überging, fand ſich, ſo erzählt Karl Ruland[81]), ganz unvermutet bei Durchmuſterung des Inhaltes einer Dachkammer eine lebensgroße, in Ton ausgedrückte und leicht gebrannte Büſte, die, wie ſofort der Augenſchein lehrte, mit der Trippelſchen Büſte in nahem Zuſammenhange ſtand. Sie iſt jetzt in einem der kleineren Zimmer im Goethe-Hauſe aufgeſtellt, findet aber nicht allſeitig die verdiente Beachtung, denn die Anſichten über den Wert dieſes Goethe-Bildniſſes gingen etwas auseinander und ſcheinen auch jetzt noch nicht allgemein feſtzuſtehen. Friedrich Zarncke war geneigt, in dieſer „ganz eigenen Umarbeitung“ der Trippelſchen Büſte ein Werk Tiecks zu erkennen, das aus dem Anfang des neuen Jahrhunderts ſtamme. Dann wäre alſo der Wert der Arbeit ziemlich bedeutungslos. Dagegen hat ſchon Ruland mit entſcheidenden Gründen geltend gemacht, daß wir es hier mit einem Abguß des unmittelbar nach dem Leben gearbeiteten Modells von Trippels Hand zu tun haben, jenes Modells, das Goethe erwähnt, nach dem der Künſtler die beiden Marmorbüſten ausgeführt hat. Durch dieſen Hinweis gewinnt die Büſte natürlich auch den Marmororiginalen gegenüber eine ganz andere Bedeutung. Wo dieſes Tonmodell hergeſtellt worden iſt, ob, etwa des beſſeren Transports wegen, ſchon in Rom, oder über einen von dort abgeſandten Gipsabguß erſt in Weimar, vielleicht durch Klauer, der ſich durch die Anfertigung leichtgebrannter Tonſkulpturen verdient machte, entzieht ſich unſerer Kenntnis. Ein Vergleich des Modells mit dem Marmorbildnis ergibt, abgeſehen von der größeren Friſche und Unmittelbarkeit der künſtleriſchen Behandlung der Tonbüſte, erhebliche Verſchiedenheiten: in der Haartracht, die im Marmor hoheitsvoller, mehr „apolliniſch“ erſcheint, obwohl hier die auf die Schulter nach vorn herabfallende Locke fehlt. Im Modell dagegen erſcheint die Stirn höher und freier und der Kopf iſt mehr geneigt, was indeſſen auch eine Folge des Brennens ſein kann. Im Marmor wiederum iſt der Geſichtsausdruck ſtrenger, beſonders infolge der beiden Falten auf der Stirn, im Modell endlich iſt der Mund größer, die Lippen ſind ſinnlicher. Hiernach iſt kein Zweifel, daß dieſes Modell in einem höheren Grade menſchliche Züge in ſich verkörpert, wogegen die Marmorbüſte eine Steigerung der unmittelbar der Natur abgelauſchten Züge ins Majeſtätiſche, Göttliche erfahren hat. Das Modell hätte um dieſer Eigenſchaften willen mindeſtens dieſelbe Verbreitung verdient, die die Marmorbüſten gefunden hat, und vielleicht entſchließt man ſich einmal in Weimar, auch ſie in Gipsabgüſſen den Freunden des Dichters zugänglich zu machen.

Das Gemälde der Angelika Kauffmann iſt weniger als künſtleriſche Leiſtung als wegen des guten, ehrlichen Willens bemerkenswert, mit dem die treue Seele ſich an die ihre Kräfte überſteigende Arbeit gemacht hat. Goethe beſuchte ſie an den Sonntagen öfters und las ihr und ihrem Gatten die Iphigenie vor. In dieſen Stunden iſt das Bruſtbild entſtanden, das ſich jetzt in dem Jupiterzimmer des Goethe-Hauſes in Weimar befindet. Es zeigt den Kopf des Dichters beinahe in Vorderanſicht; er trägt einen roten Rock mit Pelzbeſatz, weiße Halsbinde und Buſenſtreif. Ottilie von Goethe erwarb es in den vierziger Jahren, vorher war es beim Grafen d'Harnancourt in Brünn; nach dem Tode der Angelika fand es ſich in ihrem Nachlaß vor und ward von ihren Erben für die Verſteigerung beſtimmt[82]). Wir dürfen aus dieſer Geſchichte ſchließen, daß es Goethe nach ſeiner Rückkehr aus Italien nie wieder geſehen hat. Bekanntlich hat er ſelbſt von der Arbeit nicht viel gehalten. „Angelica malt mich auch, ſchreibt er im Juni 1787, daraus wird aber nichts. Es verdrießt ſie ſehr, daß es nicht gleichen und werden will. Es iſt immer ein hübſcher Burſche, aber keine Spur von mir". Angelikas Kunſt iſt an dem Bildnis in der Tat geſcheitert, ſie konnte weder die Leidenſchaft des Menſchen begreifen, noch die Macht des allumfaſſenden Genies mit ihrem Pinſel meiſtern, was ſie uns gibt, iſt ein ſüßlicher, ſchüchterner, ſentimental angehauchter Mann, von dem beinahe dasſelbe gilt, was, wie wir ſchon hörten, Matthiſſon als charakteriſtiſche Eigenſchaft von Angelikas Kunſt bezeichnet: „Angelikas Helden treten wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen auf und es gebricht ihnen gänzlich an Ernſt und Würde".

Die beiden Bildniſſe, die wir hier kennen gelernt haben, würden ſomit nur als mangelhafte Zeugniſſe für Goethes äußere Erſcheinung auf der Höhe ſeiner irdiſchen Tage gelten können, und wären wir auf ſie allein angewieſen, ſo würden wir darin, wie wir ihn uns vorzuſtellen haben, ſehr von der Wirklichkeit abweichen. Glücklicherweiſe werden wir gerade für Rom durch ein drittes Bildnis entſchädigt, das den Vorzug beſitzt, unter all den zahlreichen Porträts des Dichters nicht nur das monumentalſte, ſondern auch eines der künſtleriſch bedeutendſten zu ſein. Das iſt das wundervolle, man darf ſagen zum hiſtoriſchen Charakterſtück gewordene Bildnis in ganzer Figur von Wilhelm Tiſchbein, das ſich ehemals im Rothſchildſchen Beſitz befand und im Jahre 1887 an das Städelſche Inſtitut in Frankfurt a. M. überging. Für Tiſchbein, Goethes intimen römiſchen Freund, bezeichnet es den Höhepunkt ſeiner Kunſt: er hat ſich nie wieder je zu dieſer Würde und Größe künſtleriſcher Auffaſſung erhoben und mit dieſem Bilde wird ſein Name fortleben, auch wenn von ſeiner ſonſtigen Kunſt nichts mehr bekannt iſt oder bekannt werden ſollte. Freundſchaft und Bewunderung und perſönlich intime Kenntnis des Dichters haben der Arbeit einen für die Zeit, in der es gemalt iſt, beſonders eindrucksvollen Stempel künſtleriſcher Weihe aufgedrückt. Schon im Dezember 1786 hat die Arbeit begonnen. Unter dem erſten Eindruck der perſönlichen Bekanntſchaft ſchreibt damals Tiſchbein an Lavater (9. Dezember 1786): „Lieber, beſter Lavater, könnte ich Sie hier auch ein Mal ſehen, auf denen Ruinen, wo vor dieſem ſo große Thaten geſchahen, ſcheint ein lebender Mann erſt recht groß, es iſt als erkennte man ihn beſſer. Goethe iſt ein Wercklicher Mann, wie ich in meinen ausſchweifenden Gedanken ihn zu ſehen mir wünſchte. Ich habe ſein Portrait angefangen, und werde es in Lebensgröße machen, wie er auf den Ruinen ſitzet und über das Schickſal der menſchlichen Werke nachdenket“[83]). So iſt das Bild im Laufe der nächſten Monate entſtanden; wann es vollendet wurde, erfahren wir nicht. Tiſchbein nahm es bei ſeiner Abreiſe mit nach Neapel und Goethe hat es in ſeiner Vollendung nie kennen gelernt. Nach modernen Begriffen iſt es ein Freilichtbild, das den Dichter in der Campagna unter der römiſchen Sonne, umflutet von einem Meer von Licht, auf alten Marmorreſten hingelagert darſtellt. Ein faltiger weißer Mantel mit rotem Kragen und graugelbe Hoſen bedecken die Glieder, ein breitkrämpiger, grauer Schlapphut iſt kühn aufs Haupt gedrückt, den landſchaftlichen Hintergrund ſchließen Tuskulum und die Albanerberge ab. Eine ſinnreiche Anſpielung erinnert uns daran, daß wir uns in der Zeit befinden, wo die Iphigenie ihrer Vollendung entgegenging: das Relief, das den einen mächtigen Marmorblock ſchmückt, ſtellt die Szene dar, wie Oreſt und Pylades gefangen vor die tauriſche Prieſterin geführt werden. Der Kopf iſt ein Meiſterwerk pſychologiſcher Erkenntnis und eindringlicher Charakteriſtik: die herrlichen dunklen Augen geben ein Spiegelbild der Seele wieder, ſie bekunden die leidenſchaftliche Glut des Empfindens, Gemütstiefe und einen Zug von Herzensgüte und die feingeformte Stirn, die kräftige Naſe, der ſchöngebildete, ſinnlich-elegiſche Mund ſtimmt mit dem Bild überein, das wir uns von dem Dichter der römiſchen Elegien zu machen haben. Und doch hat das Tiſchbeinſche Portrait nur in einem beſchränkten Sinne — in dieſem liegt freilich gleichzeitig der größte Vorzug — eine Geltung als Bildnis des Dichters: es iſt der römiſche Goethe und nur dieſer. Wir ſahen, daß er für ſeinen römiſchen Aufenthalt, um weniger gekannt zu ſein und ungezwungener leben zu können, ein Inkognito wählte, nicht nur dem Namen, ſondern auch der Tracht nach. Dieſes Inkognito hat auch Tiſchbein gewählt. Daher der große, faltige Mantel, mit dem noch heutigen Tages die Italiener ſich maleriſch zu umhüllen pflegen, daher der breitkrämpige, gegen die Strahlen der Sonne ſchützende Schlapphut, der ebenfalls jetzt noch in Mode iſt, daher endlich auch die Perücke aus blonden Haaren, die ſo merkwürdig das Feuer der dunkelen Augen zur Geltung bringen. Das Bildnis hat auf dieſe Weiſe eine maleriſche Haltung von großem Reiz gewonnen.

Auch ſonſt hat ſich Tiſchbein, abgeſehen von jenen flüchtigen Federſkizzen aus dem römiſchen Alltagsleben, deren bei anderer Gelegenheit gedacht wurde, mit Goethes Geſtalt und Geſichtszügen befaßt. Er aquarellierte ihn in ganzer Figur, wie er in leichtem Gewand, dem Beſchauer den Rücken zuwendend, zum Fenſter nach dem Corſo hinabblickt. Wir beſitzen, höchſt wahrſcheinlich von ſeiner Hand herrührend, auch einen Kopf Goethes, der, wenn er nicht die Studie für das große Campagnabild iſt, ſo doch trotz der Jahreszahl 1795 mit dieſem im engſten Zuſammenhang ſtehen dürfte. Das Original, ein anſcheinend beſchädigtes Aquarellgemälde, angeblich früher in dem Beſitz des Freiherrn von Cotta, iſt jetzt verſchollen[84]), doch bewahrt die Zarnckeſche Sammlung der Leipziger Stadtbibliothek eine Photographie davon auf. Was an dieſem Kopfe auffällt, die nicht unbedeutenden Abweichungen von dem Ölgemälde, ſprechen dafür, daß es ſich hier nicht um eine Kopie von Schülerhand, ſondern nur um eine Originalarbeit handelt. Dem Aquarell fehlen vollſtändig die tiefen Schatten an der Hutkrämpe und im Geſicht, während die ſcharfen Umrißlinien der aufgeſetzten Perücke deutlich ſichtbar werden. Sieht das Aquarell nicht wie eine Freilichtſtudie aus, die — zunächſt unter Hinweglaſſung des Hutes — unter wolkenloſem Himmel in der Campagna entſtanden in flüchtigen Zügen bei beſonders günſtiger Beleuchtung die Hauptzüge des Dichters feſthalten ſollte? Aller Wahrſcheinlichkeit nach handelt es ſich in ihm um eine von mehreren Studien, die der Künſtler unter verſchiedenen Beleuchtungsverhältniſſen angefertigt hat, um ſie entweder für das Gemälde zu benutzen, oder ſonſt anderweit zu verwerten. Wir haben Grund, eine ſolche Beſtimmung für möglich zu halten. In dem oben angeführten Briefe an Lavater teilt er dieſem gleichzeitig mit: „Unter allen Verſprechungen, die ich Ihnen gethan und nicht vollbracht habe, ſoll dieſes aber gewiß geſchehen, daß ich Ihnen ſein Porträt beſtimmt gezeichnet ſchicke. Sein Geſicht will ich recht genau und wahr nachzeichen. Denn man kann wohl keinen glücklicheren und ausdrucksvolleren Kopf ſehen“. Vielleicht iſt der Kopf doch ſpäter, als beabſichtigt war, in Lavaters Beſitz gelangt, vielleicht erklärt ſich auf dieſe Weiſe die ſpätere Jahreszahl 1795 als das Jahr der Widmung.

Das ſind die bildlichen Dokumente, die wir aus Goethes römiſchen Tagen beſitzen, wenn wir es uns ehrlich geſtehen wollen, doch wenig, um den ganzen Zauber ſeiner Perſönlichkeit in ſeiner vollen Macht zu verſtehen, doch auch wieder genug, wenn wir daran denken, was uns ein neidiſches Geſchick von andern großen Männern der Vergangenheit aus der Zeit ihrer ſchönſten Kraft verſagt hat. So können wir ihn uns wenigſtens vorſtellen, wie er gebräunt von den Strahlen der ſüdlichen Sonne, ein ganz anderer als der, der gegangen war, in Weimar wieder eintraf. Die Veränderung, die innerlich mit ihm vorgegangen war und die im Äußern reflektierend ſich ausprägte, fand kaum bei Einem Verſtändnis. Man raunte ſich zu, daß hier eine Wandlung ſich vollzogen, aber den tiefinneren Grund, wer hätte ihn von der Mehrzahl derer, die ihn nicht begriffen, ermeſſen können? Charlotte von Lengefeld ſchreibt an Schiller (29. Dezember 1789): „Er war recht freundlich und zutraulich mit mir. Er iſt aber doch anders geworden; ehe er nach Italien ging, war er mir doch lieber; ſchon der Ausdruck in ſeinem Geſicht, er hat an Feinheit verloren“[85]). Dieſe Veränderung im äußern Menſchen hatte die Weimariſche Geſellſchaft ſehr richtig empfunden, wenn ſie einen gewiſſen Wandel in ſeiner Erſcheinung, in ſeinen Mienen, in der Art, wie er ſich zu geben pflegte, gewahr wurde. So mag wohl auch der Mangel an Feinheit in ſeinen Geſichtszügen, den Charlotte von Lengefeld bemerkt hatte, in der Tat auf einer wahren Beobachtung beruhen. Aber die wirkliche Urſache hierfür blieb für ſie in ſchleierhaftes Dunkel gehüllt; ſie dachte auch nicht daran, daß Lebenserfahrungen und die unermeßliche Fülle neuer Eindrücke, die ſich in kurzer Zeit einem empfindſamen Menſchen mitteilen, den Geſichtszügen das Gepräge größerer Tatkraft und Entſchloſſenheit zu geben, überhaupt ſie nach der Seite einer männlich-kraftvollen Erſcheinung hin umzuwandeln imſtande ſind.

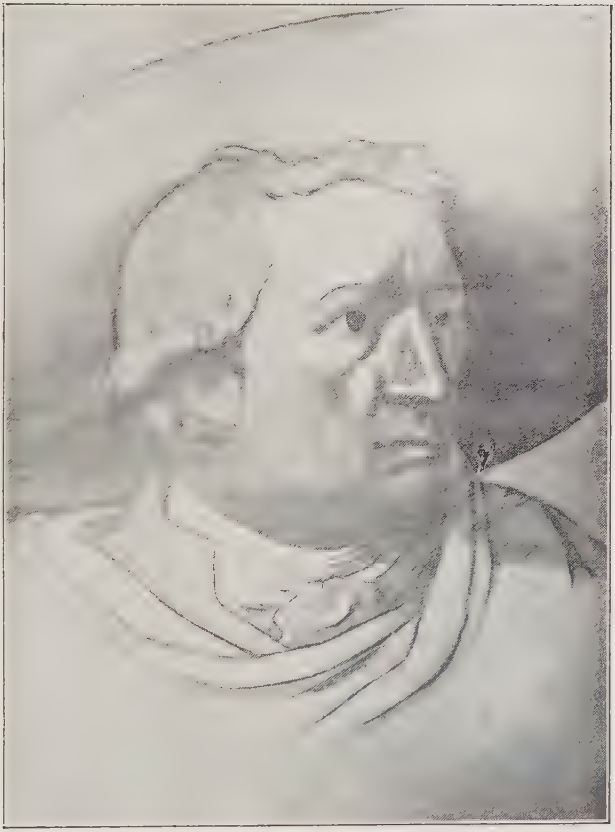
Abſchied von Rom.

Haec Jovem sentire deosque cunctos
Spem bonam certamque domum reporto.
Horaz.

Goethes Geburtstag wurde im Jahre 1787 in Abweſenheit des Dichters von Freund Knebel in Jena in einem kleinen Kreiſe feſtlich begangen. Eine Reihe von Damen, darunter auch Charlotte von Lengefeld, Voigts und Schiller waren geladen. Schiller trank Goethes Geſundheit beim Rheinwein: „Schwerlich, ſo ſchreibt er an Körner, vermuthete er in Italien, daß er mich unter ſeinen Hausgäſten habe; aber das Schickſal fügt die Dinge gar wunderbar“. Innere Begeiſterung und freundſchaftliche Gefühle waren es nicht, die Schillers Trinkſpruch damals beſeelten, und die ſpäter ſprichwörtlich gewordene Freundſchaft des Weimariſchen Dioskurenpaares wäre damals Schiller vielleicht als eine Unmöglichkeit erſchienen. Schillers Geſinnung und ſeine Stellung dem zehn Jahre älteren Goethe gegenüber, ihre Gereiztheit und ihre Wandlung kennen wir aus dem Briefwechſel mit Körner, dem Spiegelbilde ſeines ganzen Seelenlebens. Dieſer Briefwechſel wirft mit ſeinen offenen Geſtändniſſen über die damaligen Weimariſchen geſellſchaftlichen Zuſtände während Goethes Abweſenheit ein merkwürdiges Licht: über den Klatſch, der um den in der Ferne Weilenden ein Netz aus Scheelſucht und unliebenswürdigen Erfindungen gewoben hatte. Goethe, ſo hieß es, bleibe in Neapel, habe ſeinen Abſchied gefordert, den er ſich längſt unter der Bedingung verſichert hätte, wenn der Herzog in Kammerſachen willkürlich verfahren würde; und dies ſei geſchehen. Er habe die Frau von Stein heiraten wollen und ſich deswegen adeln laſſen, aber ihre Familie habe es gehindert86). Daher ſein Mißvergnügen mit ſeiner Lage und mit Weimar. Kurz vor Weihnachten ſchreibt Schiller, Goethes

Rückkehr ſei ungewiß und ſeine endgiltige Trennung von den Staatsgeſchäften für viele ſchon ſo gut wie entſchieden. „Während er in Italien malt, müſſen die Voigts und Schmidts für ihn wie die Laſttiere ſchwitzen. Er verzehrt in Italien für Nichtstun eine Beſoldung von achtzehnhundert Thalern und ſie müſſen für die Hälfte des Geldes doppelte Laſt tragen“. Ende März 1788 endlich meldet Schiller dem Dresdener Freunde, daß Goethe jeden Tag aus Italien zurückerwartet werde; der Herzog habe ihn zurückverlangt und ihm, wie man ihm geſagt habe, eine Prolongation ſeines Urlaubs verweigert. Körner mochte wohl das Bedenkliche dieſer Treibereien ahnen und ſich aus ihnen für Schillers Stellung keinen Vorteil verſprechen. Denn wenige Tage darauf erteilt er ihm den wohlgemeinten Rat: „Wie Du Dich mit Goethe haben wirſt, bin ich begierig. Laß Dich nur nicht gegen ihn aufhetzen“.

Wie hat ſich nun Karl Auguſt zu Goethes Flucht und Abweſenheit geſtellt? Der erſte Brief, den Goethe aus Rom an den Herzog richtete, iſt vom 3. November 1786 datiert: „Endlich kann ich den Mund auftun und Sie mit Freuden begrüßen, verzeihen Sie das Geheimnis und die gleichſam unterirdiſche Reiſe hierher.“ Er führt nun weiter aus, wie es die letzten Jahre eine Art von Krankheit geworden, von der nur der Anblick und die Gegenwart hätten heilen können. Könne er die Kenntniſſe, die er jetzt erwerbe, zu Hauſe in den Dienſt des Herzogs ſtellen, ſo bleibe ihm faſt kein Wunſch mehr übrig. „Die Dauer meines gegenwärtigen Aufenthalts wird von Ihren Winken, von den Nachrichten von Hauſe abhängen, bin ich einige Zeit entbehrlich, ſo laßen Sie mich das gut vollenden, was gut angefangen iſt und was jetzt mit Einſtimmung des Himmels getan ſcheint.“ Karl Auguſts Antwort lautete, wie es von dem großherzigen Fürſten nur zu erwarten war. Trotzdem aber hielt ſich Goethe verpflichtet, auch von Rom aus ſich für den Notfall zur Verfügung zu ſtellen. Deshalb ſchreibt er ſchon am 20. Januar 1787 an den Herzog: „Rufen Sie mich, wenn ich Ihnen nur einigermaßen nötig ſcheine, zurück. So gewiß ich Jahrelang mit Nutzen hier verweilen könnte, ſo gewiß hab ich ſchon die oberſten Gipfel des Großen und Schönen gepflückt und kann mein ganzes Leben davon zehren. Geſegnet fühl ich auch die Folgen auf mein Gemüth, das ſich erheitert, das offner, theilnehmender und mittheilender wird. Wie ſehr dank ich Ihnen, daß Sie mir ſo freundlich entgegenkommen, mir die Hand reichen und mich über meine Flucht, mein Außenbleiben und meine Rückkehr beruhigen.“ Eine weitere Briefſtelle iſt ebenſo ſehr für des



WILHELM TISCHBEIN: Bildnis Goethes

Aquarellskizze, früher im Cottaschen Besitz

Zu Seite 293

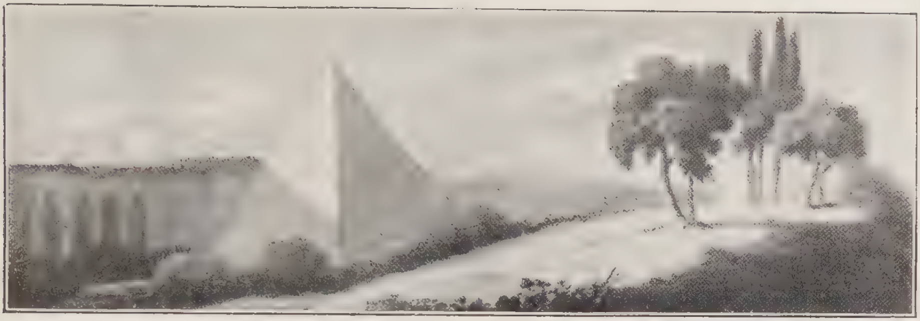
Herzogs Stellung zu Goethe wie für Goethes Wünſche nach der Rückkehr in die Heimat bezeichnend. Am 27. Mai ſchreibt der Dichter aus Neapel: „Wie Sie mich bisher getragen, ſorgen Sie für mich und thun Sie mir mehr wohl, als ich ſelbſt kann, als ich wünſchen und verlangen darf. Geben Sie mich mir ſelbſt, meinem Vaterlande, geben Sie mich Sich ſelbſt wieder, daß ich ein neues Leben mit Ihnen anfange! Ich lege mein ganzes Schickſal zutraulich in Ihre Hände. Ich habe ſo ein großes und ſchönes Stück Welt geſehen und das Reſultat iſt: daß ich nur mit Ihnen und in dem Ihrigen leben mag. Kann ich es weniger von Detail überhäuft, zu dem ich nicht geboren bin, ſo kann ich zu Ihrer und zu vieler Menſchen Freude leben.“ Und endlich: Wünſche, wie er ſie oben ausgeſprochen, faßt er noch einmal in den letzten Wochen ſeines römiſchen Aufenthaltes in ſehr beſtimmte Worte zuſammen, in denen auch ſein Wirkungskreis in Weimar umgrenzt wird in Verbindung mit dem Dank an den Herzog, der da zeigt, daß dieſer Fürſt in ſeinem Denken und Empfinden über eine menſchliche Größe verfügte, von der man in Kreiſen, aus denen Schiller ſeine Kenntniſſe bezog, keine Ahnung hatte. In dieſem ausführlichen Brief Goethes vom 17. März 1788 heißt es u. a.: „Nehmen Sie mich als Gaſt auf, laßen Sie mich an Ihrer Seite das ganze Maas meiner Exiſtenz ausfüllen und des Lebens genießen; ſo wird meine Kraft, wie eine neue geöffnete, geſammelte, gereinigte Quelle von einer Höhe, nach Ihrem Willen leicht dahin oder dorthin zu leiten ſeyn. Ihre Geſinnungen, die Sie mir vorläufig in Ihrem Briefe zu erkennen geben, ſind ſo ſchön und für mich bis zur Beſchämung ehrenvoll. Ich kann nur ſagen: Herr, hie bin ich, mache aus deinem Knecht was du willſt.“ Wir wiſſen, wie hochherzig Karl Auguſt all ſeine Wünſche erfüllte, wie er ihn durch dienſtliche Erleichterung Ruhe und Muße für ſeine Arbeit und in einem hohen Maße die perſönliche Freiheit gewährte, die er erſehnte und die er in Rom in vollen Zügen genoſſen hatte. Eine ſolche Ausnahmeſtellung zu gewähren entſprach aber nicht nur der vornehmen Geſinnung des Herzogs, ſondern vielmehr noch ſeiner weiſen Erkenntnis von Goethes perſönlicher Art. Schon früher hatte er einmal, als er ihm eine Freude machen und „ſeine Taciturnität entrunzeln“ wollte, erklärt: „Einem Vogel wie ihm darf man keinen gemeinen Hanf vorſetzen“.

So hat Rom einen Umſchwung in Goethes Stellung am Hofe und in ſeinem amtlichen Wirkungskreis in Weimar gezeitigt. Worin beſtehen aber die Segnungen, die die Reiſe nach Italien, die Tage des römiſchen

Aufenthalts, der ganze Süden mit ſeinen tauſenderlei mächtigen Eindrücken, in all den Gaben, die Natur und Kunſt ſo verſchwenderiſch unſerem Dichter geboten haben? Worin liegt das große Geheimnis, das ſeine „Wiedergeburt“ vollzogen, ihm die Herrſchaft über ſich ſelbſt wiedergegeben, ihn mit froher Hoffnung auf die Zukunft erfüllt hat? Alfred von Reumont beantwortet eine ſolche auch im Leben und in der Entwickelung anderer Menſchen auftauchende Frage am Schluſſe ſeines großen geſchichtlichen Werkes über die ewige Stadt mit den Worten: „Rom iſt das Ziel für jedes Alter, jeden Stand, jeden Beruf, wohin jeder von dem Seinen mitbringt, von wo jeder mehr als er gebracht, mitnimmt, reicher befriedigter, in ſich ſicherer heimkehrend, nach der Verwirklichung der Träume der Jugend, der Erfüllung der Wünſche des reiferen Alters. Rom ſpricht mit jedem ſeine Sprache, fördert jedes edle Streben, befeſtigt jeden rühmlichen Vorſatz, erſchließt dem Weiſen ausgedehnteren Horizont.“ Auch von Goethe, dem nüchternen Proteſtanten, der nicht in religiöſen Fragen lebte, den aber doch eine mächtige innere Stimme und die Sehnſucht des Herzens nach Rom geführt hatte, galt, was Reumont als die ſegenſpendende Macht der ewigen Stadt bezeichnet. Von den „phyſiſch-moraliſchen Übeln“ wollte der Dichter, wie es in einem Briefe an den Herzog heißt, unter den Strahlen der römiſchen Sonne geneſen und er meint, das ſei ihm ziemlich geglückt. Seine Stimmung hatte ſich unter dem Andrang neuer Ideen gehoben und in dem römiſchen Freundeskreis, in dem er ſich nach ſeinen Gefallen ausleben konnte, hatte er Anregungen gefunden, die ſeine Gedanken in die neue Welt hinüberleiteten. Und als ihre erſten großen Eindrücke vorüber waren und bei einem beſchaulichen Genießen das Geſehene verarbeitet wurde, da wollte man bemerken, wie er von Tag zu Tag an innerer Ruhe und Klarheit wuchs. Selbſt ſeine Briefe, ſo meinte die Göchhauſen in einem Briefe an Merck, ſollten beſſer werden, „je mehr alles das Große und Herrliche, was mit einem Male auf ihn zuſtrömte, ſich bei ihm ruhig zu ſetzen anfängt.“ Die Herzogin Anna Amalia, die ſpäter Goethes Spuren folgte, meinte, als man in Weimar ſah, daß Goethe als ein Anderer wiederkehren würde, Italien müſſe für den modernen Menſchen ſein, was der Fluß Lethe den Alten war: „Man verjüngt ſich, indem man alles Unangenehme, was man in der Welt erfahren hat, vergißt und dadurch ein neugeborener Menſch wird.“

Goethe war frei geweſen und deshalb hatte er ſich, ſo meint er ſelbſt, recht durchaus kennen gelernt, auch ſeine Mängel und Fehler. Über der innern Einkehr und der Prüfung ſeiner geiſtigen Werte erſchien ihm aber auch als das große Ergebnis die wahre Erkenntnis ſeines Dichterberufes. In Weimar hatte er geklagt, ſeit zehn Jahren nichts Poetiſches von Bedeutung hervorgebracht zu haben, da „das poetiſche Talent im Konflikt mit der Realität" geweſen ſei. Die Freiheit, die er in Rom genoß inmitten einer Welt, wie er ſie ſich gewünſcht hatte, ließ in ihm reifen, was ſeit Jahren in ihm im Stillen geſchlummert hatte: Iphigenie und Egmont wurden vollendet, der Taſſo wurde gefördert, Erwin und Claudine umgearbeitet. Wie ſehr ihm dieſe Arbeiten als eine Errungenſchaft erſchienen, zeigt eine Stelle in einem Briefe an den Herzog (11. Auguſt 1787): „Noch eine andere Epoche denke ich mit Oſtern zu ſchließen: Meine erſte (oder eigentlich meine zweite) Schriftſteller-Epoche." Er hoffte bis Oſtern den Fauſt ausgearbeitet zu haben — ein kühner Plan, der indeſſen nicht über die eine Szene, die er in Villa Borgheſe dichtete[87]), hinausgedieh; er denkt ſchließlich an ganz neue Arbeiten: an eine Iphigenie in Delphi und eine Nauſikaa, die er auch begonnen hat. Rom hatte ihm alſo Erfüllung ſeiner Wünſche und einen reichen Gewinn in dem gebracht, was ihm bei ſeiner Stellung in Weimar verſagt geblieben war. Er wollte aber auch, wie er ſich bei der Abreiſe von der Heimat als Ziel geſteckt hatte, ſein „Gemüt über die ſchönen Künſte beruhigen, ihr heilig Bild ſich recht in die Seele prägen und zum ſtillen Genuß bewahren." Und dies iſt ihm nach ſeinem eigenen Geſtändnis ganz geglückt. Ein weites Feld der Kunſt und eine andere Natur taten im Süden ſich vor ſeinen Augen auf: er ſah in dieſen „Abgrund der Kunſt" hinein, er überließ ſich „gelaſſen den ſinnlichen Eindrücken", ſah Rom, Neapel und Sizilien und kam auf Rom, das »Corpus domini« zurück, „die großen Szenen der Natur hatten ſein Gemüt ausgeweitet und alle Falten herausgeglättet". Seine Studien als ausübender Künſtler förderte er im Kreiſe der Freunde in einer Art und Weiſe, daß er an ſeiner Arbeit Freude hatte, wenn auch der Künſtlerberuf als ſolcher in den Hintergrund ſeines Strebens trat. Das ſind etwa in ſeinen italieniſchen und römiſchen Tagen die Haupterrungenſchaften, die ſich als einen wahrnehmbaren Gewinn darſtellen. Vieles, was Herz und Gemüt in ſtillen Stunden innerer Einkehr an großen Eindrücken in ſich aufnehmen konnten, was das feine Gefühlsleben an ſeeliſchen Erlebniſſen im Verkehr mit Freunden und Mitmenſchen allen Standes und jeden Alters erfuhr, was ſich ihm unbewußt mitteilte, weil es wie die Luft mit dem Atem eingeſogen wurde, alle ſolche nicht meßbare Größen kommen gerade bei ihm hinzu, weil ſein Genius bei ſeiner umfaſſenden Größe für alles empfänglich war. Aus dieſer großen Summe von Errungenſchaften, von Eindrücken, von Erfahrungen ſetzt ſich ſeine „Wiedergeburt“ zuſammen. Und hierzu geſellt ſich eine jugendliche Lebensfreude, die ihn wie einſt in ſeinen akademiſchen Jahren mit einem unſagbaren Genuß am Daſein erfüllte. Deshalb konnte er auch in dieſem Sinne Rom als die Hochſchule und die Hauptſtadt der Welt bezeichnen. Die Bedeutung dieſer Bezeichnung tritt uns nie ſo faßlich entgegen als in Goethes Lebensgeſchichte. Selbſt in ſpäten Lebensjahren, als die Vergangenheit mit allem, was ſie ihm an großen und ſchönen Gaben ſo verſchwenderiſch gebracht hatte, klar vor ſeinem Auge lag, und das Urteil über Italien und Rom nicht mehr von unmittelbaren Eindrücken beeinflußt war, hat er ſich über ſeinen römiſchen Aufenthalt mit derſelben Begeiſterung wie einſt bei ſeinem Abſchied von der ewigen Stadt ausgeſprochen. Nur zwei Zeugniſſe mögen hier mitgeteilt werden, das eine aus den Unterhaltungen mit dem Kanzler von Müller (30. Mai 1814): „Euch darf ich's wohl geſtehen, ſeit ich über den Ponte molle heimwärts fuhr, hab ich keinen rein glücklichen Tag mehr gehabt. Ich lebte zehn Monate zu Rom ein zweites akademiſches Freiheitsleben; die vornehmere Geſellſchaft ganz vermeidend, weil ich dieſe ja zu Hauſe ſchon hatte“, das andere aus einem Geſpräch mit Eckermann (9. Oktober 1828): „Ja, ich kann ſagen, daß ich nur in Rom empfunden habe, was eigentlich ein Menſch ſei. Zu dieſer Höhe, zu dieſem Glück der Empfindung bin ich ſpäter nie wieder gekommen; ich bin, mit meinem Zuſtande in Rom verglichen, eigentlich nachher nie wieder froh geworden“. Eine ſolche Huldigung, wie ſie ſich in dieſem Bekenntnis ausſpricht, iſt der Stadt nie vorher und nie wieder dargebracht worden.

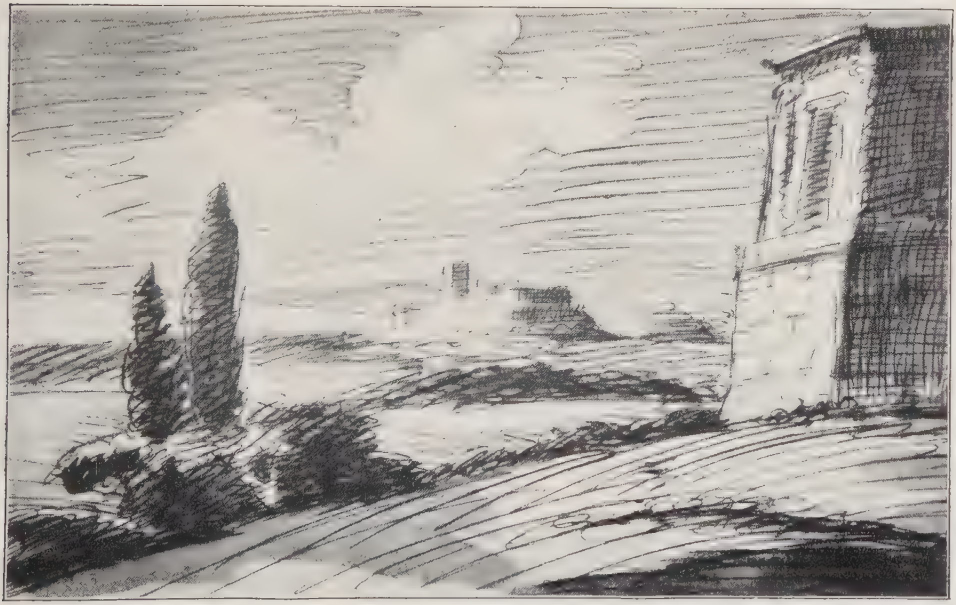
Bald zwanzig Monate war Goethe von der Heimat fern. Am 22. April 1788 verließ er Rom mit Freund Kayſer zuſammen. Der Schmerz über ſein Scheiden war in dem Freundeskreis allgemein. Man muß die Briefe leſen, die zur „Nachgeſchichte“ der italieniſchen Reiſe gehören, wenn man ſich von der alle Freundſchaft überſteigenden Liebe und begeiſterten Verehrung eine Vorſtellung machen will, die er mit ſeinem Andenken auf römiſchem Boden hinterließ. „Alles liebt und bewundert ihn, was ihn hier gekannt hat“, ſchrieb ſpäter Herder in die Heimat. Über die Heimreiſe ſind wir nur mangelhaft unterrichtet. Vier Wochen zuvor ſchreibt er an den Herzog, er wolle über Florenz,



GOETHE: Die Pyramide des Cestius

Tuschzeichnung. Weimar, Goethe-National-Museum

Zu Seite 301



GOETHE: Motiv an der Via Appia

Feder- und Tuschzeichnung. Weimar, Goethe-National-Museum

Zu Seite 188

wo er eilen wolle, das merkwürdigſte dieſer Stadt zu ſehen, Parma und Mailand reiſen, dann über Chiavenna und Chur, über Lindau, Augsburg und Nürnberg nach Hauſe. Am 18. Juni 1788 traf er hier ein. Über ſeinen Abſchied von Rom dürfen wir zum Schluß noch bei einem Ausblick in die Zukunft verweilen.

Wer jemals die Luft der ewigen Roma geatmet, wer hier, wo Jahrtauſende in der Geſchichte der Menſchheit ſichtbare Spuren hinterlaſſen, ſich begeiſtert und dieſes Glück römiſcher Tage als eine Gunſt des Schickſals begrüßt hat, der hat auch die Schwere des Abſchieds ähnlich wie der Dichter empfunden. Unter einer ſolchen Stimmung verſtehen wir ſeine letzten römiſchen Tage. Noch einmal wanderte er, als der volle Mond am Himmel ſtand, den langen Corſo mit Freunden entlang, er ſtieg auf das Capitol und hinab auf den Campo vaccino, kehrte aber am Coloſſeum um, da ihn hier ein Schauer überfiel. „Alles Maſſenhafte", ſo ſchreibt er vierzig Jahre ſpäter am Schluſſe der „Italieniſchen Reiſe", macht einen eigenen Eindruck zugleich als erhaben und faßlich, und in ſolchen Umgängen zog ich gleichſam ein unüberſehbares Summa Summarum meines ganzen Aufenthaltes." Und damals kamen ihm die auch ſeine Gefühle beim Abſchied kennzeichnenden Verſe Ovids nicht aus dem Sinn, mit denen er die Italieniſche Reiſe abgeſchloſſen hat. Er ſelbſt hat ſie ins Deutſche übertragen:

Wandelt von jener Nacht mir das traurige Bild vor die Seele,
   Welche die letzte mir war einſt in der römiſchen Stadt,
Wiederhol ich die Nacht, wo des Teuren ſoviel mir zurückblieb,
   Gleitet vom Auge noch jetzt mir eine Träne herab.

Goethe hat wohl gehofft, dereinſt zurückkehren zu können und ſich in dieſem Sinne zu den römiſchen Freunden geäußert[88]. Im September, wenige Monate nach ſeiner Rückkehr, ſchreibt er an Heinrich Meyer: „Ich kann und darf nicht ſagen, wieviel ich bey meiner Abreiſe von Rom gelitten habe, wie ſchmerzlich es mir war, das ſchöne Land zu verlaßen, mein eifrigſter Wunſch iſt, Sie dort wieder zu finden." Ahnungsvoll ſchrieb indeſſen Angelika Kauffmann ſchon im Auguſt an Goethe: „Aber Sie kommen nicht, das iſt mein ewiger Schmerz und meine Klage". Es hat auch Stunden gegeben, wo er ſich in Anwandlung wehmütiger Gefühle ſeine letzte Ruheſtätte bei der Pyramide des Ceſtius wünſchte. „Vor einigen Abenden, da ich traurige Gedanken hatte, zeichnete ich mein Grab bei der Pyramide des Ceſtius, ich will es gelegentlich fertig tuſchen, und dann ſollſt du es haben“[89]), ſchreibt er im Februar 1788 an Fritz Stein — es iſt das Blatt, das auf einer unſerer Tafeln wiedergegeben iſt und bei Mondſchein unter Zypreſſen und andern Bäumen einen hohen Würfel auf einer Erhöhung bei der Ceſtiuspyramide darſtellt. Auch in der ſiebenten Römiſchen Elegie ſpricht er bekanntlich den Wunſch aus, nach ſeinen Erdentagen in Rom eine Ruheſtätte zu finden:

> Dulde mich, Jupiter, hier, und Hermes führe mich ſpäter,
> Ceſtius Mal vorbei, leiſe zum Orkus hinab.

Das Schickſal hat es indeſſen anders gefügt: er iſt nie wieder nach Rom zurückgekehrt und ſein müdes Haupt legte er an der Stätte zur Ruhe nieder, der ſein Leben angehört hat. Statt ſeiner zog ſein einziger Sohn zweiundvierzig Jahre ſpäter gen Süden und an eben jenem 29. Oktober, wo der Vater im Jahre 1786 in Rom eingezogen war, und an der nämlichen Stelle, die er mit ſeinem Pinſel als die einſtige Stätte ſeines Grabes in der Phantaſie ausgeſtaltet hatte, wurde 1830 Auguſt von Goethe fern von der Heimat zur letzten Ruhe gebettet. Dieſe ergreifende Tragik mutet uns an wie eine vom Schickſal beabſichtigte Fügung: es iſt, als ob die alte Roma dem Dichter gegenüber, dem ſie ſoviel geweſen, auf die Einlöſung ſeines Wortes beſtanden und den Namen ſeines Genius auch mit der Scholle Erde, auf der er gewandelt iſt, habe eng verknüpfen wollen. Statt dem Vater ruht nun der Sohn unter den Zypreſſen an der Stadtmauer. Jeder Deutſche, der in Rom geweilt hat, kennt das Grab mit Thorwaldſens Denkmal: mit der Wehmut, die uns hier ergreift, verbindet ſich aber auch das Gefühl unendlichen Stolzes über die Bedeutung, die der Name Goethes für alle Zeiten in der Geſchichte Roms beſitzt. Deshalb erſcheint uns ſein römiſcher Aufenthalt als ein Abſchnitt in ſeinem Leben, der beſtimmt iſt, in zwei großen Kulturvölkern das Bewußtſein ihrer geiſtigen Gemeinſchaft über die Schranken der Nationalität hinaus zu ſtärken und zu erhalten.

Ausführungen und Belege.

Die zahlreichen Reiſebeſchreibungen, die über Italien aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts exiſtieren und Auskunft über Land und Leute, z. T. in ausführlicher Form erteilen, können an dieſem Orte nicht angeführt werden. Eine ſolche Bibliographie (mit Ausnahme der Werke, die in italieniſcher Sprache verfaßt ſind) findet der Leſer in dem Werke: Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581, Ausgabe von Alessandro d'Ancona (Città di Castello 1889) im Anhang S. 563 ff.

Von Schriften allgemeinen Inhalts, die vom Verf., ſoweit ſie zeitlich als Quellen für Goethes Römiſchen Aufenthalt in Frage kommen, durchgeſehen und benutzt worden ſind, mögen außer denen, die entſprechenden Ortes ausdrücklich genannt worden ſind, hier folgende hervorgehoben ſein:

de Lalande, Voyage d'un Français en Italie. 8 Bde. in 12°, 1768, 3. Aufl. 5 Bde. Genf 1790.

Der Verf. Joseph-Jérôme Lefrançais de Lalande (1732—1807), berühmter Aſtronom, unternahm 1765—1768 eine Reiſe durch Italien. Das Werk bildet das Vorbild und eine Hauptquelle für Volkmanns „Hiſtoriſch-kritiſche Nachrichten" (ſ. oben S. 29).

Briefe über Italien von C. J. J***, Mitglied der Florentiniſchen Akademie des Ackerbaues. 2 Bde. Weimar 1778 u. 1780.

Der Verf., Chriſtian Joſef Jagemann (1735—1804) iſt jener bekannte Gelehrte, der als katholiſcher Geiſtlicher 17 Jahre in Italien ſich aufhielt, nach ſeiner Rückkehr nach Deutſchland Direktor des kathol. Gymnaſiums in Erfurt, 1775 Privatbibliothekar der Herzogin Anna Amalia wurde und zum Proteſtantismus übertrat. Das Buch nimmt beſondere Rückſicht auf Toskana.

Johann Moore, Abriß des geſellſchaftlichen Lebens und der Sitten in Italien. In Briefen entworfen. Aus dem Engliſchen. 2 Bde. Leipzig 1781.

Baretti, Beſchreibung der Sitten und Gebräuche in Italien. Aus der 2. engliſchen Ausgabe überſetzt und mit Anmerkungen und Zuſätzen begleitet von Johann Gottlieb Schummel. 2 Teile, Breslau 1781.

Eine Gegenſchrift gegen Samuel Sharpe, Reiſebeſchreibung von Italien, die von Angriffen gegen die italieniſchen Zuſtände wimmelt.

Chriſtian Traugott Weinlig, Briefe über Rom verſchiedenen, die Werke der Kunſt, die öffentlichen Feſte, Gebräuche und Sitten betreffenden Inhalts, nach Anleitung der davon vorhandenen Proſpekte von Piraneſi, Panini und andern berühmten Meiſtern. 3 Bde. mit vielen Kupfern. Dresden 1782 bis 1787. (Vgl. oben S. 69).

J. W. von Archenholtz, (vorm. Hauptmann in K. Preuß. Dienſten), England und Italien. 5. Band: Rom und Neapel, Leipzig 1787. (Es iſt bereits die 2. Auflage.) Mit einem Anhange: Rechtfertigung gegen die Beſchuldigung des Herrn Bibliothekar Jagemann (ſ. o.), die in ſeinem Werke befindlichen Bemerkungen betreffend.

Johann Wilhelm Baron von Archenholtz (1743—1812), nahm am ſiebenjährigen Kriege teil, wurde verwundet und erhielt 1763 ſeinen Abſchied, wurde Domherr zu Magdeburg, lebte ſeit 1792 in Hamburg. Bekannt geworden iſt er durch ſeine hiſtoriſchen Schriften, beſonders die auch heute noch geleſene Geſchichte des ſiebenjährigen Krieges und ſein in mehrere Sprachen überſetztes, oben genanntes Buch. Goethe kannte es genau, hielt aber nichts davon. „Zufällig hab ich hier Archenholzens Italien gefunden. Wie ſo ein Geſchreibe am Ort zuſammenſchrumpft, iſt nicht zu ſagen. Eben als wenn man das Büchlein auf Kohlen legte, daß es nach und nach braun und ſchwarz würde, die Blätter ſich krümmten und im Rauch aufgingen. Er hat die Sachen geſehen, aber zu der grosthuiſchen, verachtenden Manier, beſitzt er viel zu wenig Kenntniße und ſtolpert Lobend und tadelnd". (Brief an Herders, Rom 2. Dez. 86.)

Friedrich Johann Lorenz Meyer, Darſtellungen aus Italien. Berlin 1792.

Der Verfaſſer — er iſt nicht zu verwechſeln mit Goethes Freund Heinrich Meyer — war 1760 in Hamburg geboren. Auf ſeinen größeren Reiſen beſuchte er 1783 Italien und hielt ſich längere Zeit in Rom auf: 1784 kehrte er nach Hamburg zurück, wurde Domherr und erwarb ſich durch ſeine wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Intereſſen große Verdienſte um ſeine Vaterſtadt. Er ſtarb 1844. Sein Werk über Italien macht den Eindruck einer ſehr ſoliden Arbeit.

Karl Philipp Moritz, Reiſen eines Deutſchen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. In Briefen. Drei Teile, Berlin 1792 u. 1793.

Der Verfaſſer iſt der bekannte Freund Goethes (ſ. oben S. 248). Der Perſon Goethes wird nur an einzelnen Stellen nebenſächlich gedacht.

Herders Reiſe nach Italien. Herders Briefwechſel mit ſeiner Gattin, vom Auguſt 1788 bis Juli 1789. Herausgegeben von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von Herder. Gießen 1859.

Herder traf als Begleiter des Herrn von Dalberg am 19. Sept. 1788 in Rom ein und weilte daſelbſt bis zum 14. Mai 1789. Seine Mitteilungen ſind teilweiſe unter dem Einfluß einer mißmutigen Stimmung zu verſtehen, ſein Urteil über Rom und römiſche Zuſtände iſt deshalb mit Vorſicht aufzunehmen. Trotzdem ſind die Briefe reich an feinen Beobachtungen, wenn ſie auch nicht mit dem Enthuſiasmus, der Goethes Briefe trägt, geſchrieben ſind. Sie ſind oben im Text vielfach zitiert worden.

(Grellmann) Gegenwärtiger Zuſtand des päpſtlichen Staats vornehmlich in Hinſicht ſeiner Juſtizpflege und politiſchen Ökonomie (Helmſtedt 1792).

Hauptſächlich verfaßt auf Grund des engliſchen Werkes »The temporal government of the Pope's State« (London 1788), das u. d. T. ins Deutſche überſetzt wurde „Darſtellung der weltlichen Regierung des Kirchenſtaats aus den neueſten und ſicherſten Nachrichten“. (Leipzig 1789.)

Der Verf. des engliſchen Werkes ſoll Denay heißen; er war ein Irländer.

Maurice Lesvesque, Tableau politique, réligieux et moral de Rome et des états ecclesiastiques, deutſch: „Gemaehlde von Rom“ (Riga 1793), ohne Namen des Überſetzers.

Der Verf. iſt vier Jahre lang in Rom geweſen, bis 1789, ſein franzöſiſcher Nationalcharakter kommt hin und wieder zum Durchbruch, doch iſt die Darſtellung nüchtern und objektiv und offenbar mit Hilfe guter, teilweiſe ſtatiſtiſcher Quellen gearbeitet.

Joſeph Gorani, Geheime und kritiſche Nachrichten von Italien nebſt einem Gemälde der Höfe, Regierungen und Sitten der vornehmſten Staaten dieſes Landes. Frankfurt und Leipzig 1794.

Aus der neueren Litteratur ſeien nur folgende Goethes italieniſche Reiſe und ſeinen römiſchen Aufenthalt ganz oder teilweiſe behandelnde Werke genannt:

Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder. (Schriften der Goethe-Geſellſchaft II. Band.) Herausgegeben von Erich Schmidt. Weimar 1886.

Zur Nachgeſchichte der italieniſchen Reiſe. Goethes Briefwechſel mit Freunden und Kunſtgenoſſen in Italien 1788—1790. Herausgegeben von Otto Harnack. (Schriften der Goethe-Geſellſchaft V. Band.) Weimar 1890.

Cart, Théophile, Goethe en Italie. Étude biographique et littéraire. Deuxième édition. Paris 1881.

Haarhaus, Julius R., Auf Goethes Spuren in Italien. 3 Bände. Leipzig 1896/97.

v. Graevenitz, G., Deutſche in Rom. Studien und Skizzen aus elf Jahrhunderten. Leipzig 1902.

Derſ., Goethe unſer Reiſebegleiter in Italien. Berlin 1904.

Grimm, Herman, Neue Eſſays. Berlin 1865. S. 344 ff.

Harnack, Otto, Deutſches Kunſtleben in Rom im Zeitalter der Klaſſik. Ein Beitrag zur Kulturgeſchichte. Weimar 1896.

Zur Erläuterung der italieniſchen Geldverhältniſſe mögen nachſtehend wenigſtens die päpſtlichen Münzen genannt werden, die zu Goethes Zeit im Verkehr waren.

a) in Gold.

2 Scudi d'oro (una doppia = 1 Duplone) = 33 Paoli
1 Scudo d'oro (una mezza doppia) . . . = 16,5 „
1 Zecchino (1 „römiſcher Dukaten“) . . . = 20,5 „

b) in Silber.

1 Piastra (1 „römiſcher Taler“) . . . . . = 10,5 „
½ „ . . . . = 5,25 „
1 Scudo . . . . = 10 „
½ „ . . . . = 5 „

1 Testone . . . . = 3 Paoli
1 Papetta . . . . = 2 „
1 Paolo . . . . = 10 Bajocchi
½ „ . . . . = 5 „
¼ „ . . . . = 2,5 „
2 Carlini . . . . = 15 „
1 Carlino . . . . = 7,5 „

c) in Kupfer.

1 Bajocco . . . . = 5 Quattrini

Nach dem alten Konventionsmünzfuße iſt

1 Scudo (Silber) . etwa = 1 Thlr. 9 Gr. 3 ₰
1 Testone . . . . „ = — 9 „ 11,6 ₰
1 Paolo . . . . „ = — 3 „ 3,8 ₰
1 Bajocco . . . . „ = — — 3,98 ₰

Da der alte Konventionsmünzfuß ſich zur jetzigen Reichswährung ſo verhält, daß 1 Taler (zu 24 Groſchen) Konventionsmünze = 3 ℳ 8,288 ₰ Reichswährung iſt, 1 Groſchen (ſog. guter Groſchen) zu 12 ₰ Konventionsmünze = 12,732 ₰ Reichswährung, 1 ₰ Konventionsmünze = 1,071 ₰ Reichswährung, ſo iſt 1 Paolo, rund zu 3 guten Groſchen und 5 Pfennigen gerechnet, = 43,773 ₰ Reichswährung, nach oben abgerundet etwa 44 Pfennige, wonach ſich die von Goethe angegebenen Geldwerte annähernd in moderne Währung umrechnen laſſen. Bei dem ſchlechten Stande der päpſtlichen Finanzen verlor man beträchtlich an römiſchem Gelde im Verkehr mit andern Ländern.

* * *

1) (Seite 5.) Die Proſpekte von Rom, die ſich im Elternhauſe in Frankfurt befanden und deren Goethe auch in der „Italieniſchen Reiſe“ unter dem 1. Nov. 1786 gedenkt, ſind gegenwärtig durch andere erſetzt. Die Stiche, die Goethes Vater aus Italien mitgebracht hatte, ſind ſpäter, wahrſcheinlich als die Mutter das Haus verkaufte, in Goethes Beſitz nach Weimar gekommen und werden hier in einer Mappe aufbewahrt, die von Goethes Hand die Aufſchrift trägt: „Rom in Planen und Proſpecten“. Es ſind im ganzen zwölf im Verlag von Giacomo und Domenico de Roſſi erſchienene Kupfer, nämlich: Anſicht, Aufriß und Durchſchnitt von Sankt Peter, 3 Blatt von Aleſſandro Spechi († 1710), das Coloſſeum, das Capitol und die Piazza della Rotonda von demſelben, die Engelsburg und der Blick auf Sankt Peter mit dem Platze davor von Giovanni Battiſta Falda (1648—1691), der Quirinal, die Piazza Navona und die Piazza del Popolo von G. Wouters und der Lateran ohne Stechernamen. Die Blätter, deren flüchtig auch Schuchardt (Goethes Kunſtſammlungen I S. 223 Nr. 88) gedenkt, ſind nicht zum beſten erhalten und tragen teilweiſe Spuren von Nägeln, mit denen ſie an der Wand befeſtigt waren. Riemer (Mitteilungen über Goethe Bd. II S. 222 Anm. 2) bemerkt, daß Goethe dieſe Proſpekte in ſeinen Zimmern aufgehängt hatte, „denn er mußte immer eine Kunſt- oder Naturanſchauung um ſich haben“ — wahrſcheinlich nur zeitweilig und wenn er ſich in Erinnerungen an die Vergangenheit verſenken wollte.

[2] (Seite 17.) Der Titel von Gottlob Friedrich Krebels Buch, das erſt 1789 in Hamburg erſchien, lautet: „Die vornehmſten Reiſen durch Italien, wie ſolche auf eine nützliche und bequeme Weiſe anzuſtellen ſind, mit Anweiſuug der gewöhnlichſten Poſt- und Reiſe-Routen, der merkwürdigſten Oerter, deren Sehenswürdigkeiten, beſten Logis, gangbarſten Münzſorten, Reiſekoſten u. ſ. w." Das Buch enthält ſehr viel praktiſche Winke, u. a. eine Angabe der Reiſekoſten, die nicht ohne Intereſſe iſt, weshalb die Route von Bologna bis Rom (über Florenz und Siena) hier mitgeteilt werden ſoll. Darnach ſtellen ſich die Koſten (vgl. S. 331) folgendermaßen: „Mit einer ordinairen Chaiſe von Bologna bis Rom koſtet die Reiſe eilf Scudi Romani senza spese auf die Perſon. Erwählen Paſſagiers die Cambiatura von Bologna auf Rom, ſo entrichten ſie für jedes Pferd 8 Scudi, darunter jedoch nichts als das Futter für daſſelbe begriffen iſt. Wenn zween in Geſellſchaft reiſen, muß für die Bagage ein eigenes Pferd genommen und per Posta mit 1 Testone bezahlt werden. Wer mit der Poſt reiſet, muß auf den erſten Poſtſtationen für eine Chaiſe mit 2 Perſonen 3 Pferde nehmen, weil man das Apenniniſche Gebirge zu überſteigen hat: dieſes dritte Pferd koſtet 4½ Paoli. Von Florenz auf Rom giebt man mit einer ordinairen Chaiſe oder Sedia 4 Doppien, alſo ohnegefähr 15 Reichsthaler." Für die Rückreiſe (vom 22. April bis 18. Juni 1788) brauchte Goethe, wie Caroline Herder ſchreibt (an ihren Gatten nach Rom 22. Sept. 1788) 500 Thaler. Auch in Rom muß das Leben wohl ſehr koſtſpielig geweſen ſein. Für den Winter bis Oſtern, meint Caroline Herder, müſſe ſie ihrem Gatten „wenigſtens Tauſend Thaler ſchicken, ohne das Reiſegeld zur Rückkunft," und dabei waren Herders in Geldverlegenheit!

[3] (Seite 20.) Vgl. Carletta (Pſeudonym, ſein wahrer Name iſt Antonio Valeri, † 1902) in ſeinem Büchelchen Goethe a Roma, Rom 1899, S. 7 ff. und S. 58/59. Noack, der noch eingehendere Nachforſchungen angeſtellt hat, in dem inhaltsreichen Aufſatz im Goethe-Jahrbuch XXV. Bd. S. 185 ff. Vor Jahrzehnten hat man wohl in Rom ein anderes Gebäude als Goethes Wohnhaus bezeichnet. Denn bei Gelegenheit hat Goethe ſich einmal Eckermann gegenüber (8. April 1829) geäußert, als er auf dem großen Plan von Rom die Villa Malta König Ludwigs von Bayern ſuchte: „. . das iſt die Porta del Popolo; in einer dieſer erſten Straßen zum Thor herein wohnte ich, in einem Eckhauſe. Man zeigt jetzt ein anderes Gebäude in Rom, wo ich gewohnt haben ſoll, es iſt aber nicht das rechte. Aber es thut nichts; ſolche Dinge ſind im Grunde gleichgültig, und man muß der Tradition ihren Lauf laſſen." Im Auguſt des Jahres zuvor hatte König Ludwig in ſeinem Glückwunſchſchreiben zu Goethes achtzigjährigen Geburtstag um Bezeichnung des Hauſes gebeten, in dem der Dichter in Rom gewohnt habe: „denn ſelbſt die geringfügigſten Dinge, wenn ſie auf große Männer Bezug haben, ſind wichtig." Vgl. Biedermann, Goethes Geſpräche VII S. 137.

[4] (Seite 27.) Über die Lebensnachrichten Volkmanns und ſeine litterariſche Tätigkeit vgl. Ludwig Volkmann, Die Familie Volkmann. Dreiundeinhalbes Jahrhundert eines deutſchen Geſchlechts (Leipzig 1895) S. 63 ff.

[5] (Seite 31.) Hierzu iſt Juſti, Winckelmann (2. Aufl.) I S. 273 des Näheren zu vergleichen.

[6] (Seite 35.) Das Exemplar von Volkmanns „Hiſtoriſch-kritiſchen Nachrichten von Italien", das Goethe in Italien bei ſich geführt hat, iſt in der Bibliothek des

Goethe-Hauſes in Weimar noch wohl erhalten. Es befand ſich nach dem Eintrage im erſten Bande urſprünglich in Knebels Beſitz. Für Goethes Studien iſt es wenig ergebnisreich, da die Randnotizen ſich nur auf wenige Bemerkungen beſchränken, die kleine Irrtümer berichtigen oder gelegentlich einmal den veränderten Zuſtand eines antiken Monuments angeben. Striche an dem Rande bezeichnen die Sehenswürdigkeiten, die Goethe beſichtigt hat oder beſichtigen wollte. Von bemerkenswerten Einträgen im zweiten Bande ſei genannt: auf der Rückſeite des Vorſatzblattes: „Charakter der Römer p. 8 im Vergleich mit dem alten viel beſſer zu beſtimmen", S. 297 zu den Gemälden im Palazzo Doria-Pamfilj: „3 Garoffalo. 2 Köpfe auf Einem Gemählde, für Raphael gehalten, 2 von Saſſoferrato. Ein Mädchen von Holbein", ſämtlich von Volkmann nicht erwähnt. Unter dem Raffael iſt offenbar das Doppelbildnis des Navagero und Beazzano (früher Bartolus und Baldus genannt) gemeint, unter dem „Mädchen von Holbein" wahrſcheinlich das früher Holbein genannte Bildnis der Anna Schoonhoven des Jan Scorel zu verſtehen. Außerdem iſt bei einer Reihe von Sehenswürdigkeiten eine Anzahl Daten, an denen Goethe ſie geſehen, und zwar vom 10. November bis zum 3. Dezember vermerkt; ſie beſtätigen das, was aus den Briefen und einem Notizbuche (vgl. Schriften der G.-Geſ. II S. 402/403) bekannt iſt.

7) (Seite 35.) Vgl. die Leipziger Doktor-Diſſertation von Wauer „Die Redaktion von Goethes Italieniſcher Reiſe" (Leipzig 1904) S. 40, woſelbſt in der Anm. die Litteratur verzeichnet iſt.

8) (Seite 40.) Die Zahlen über die Bevölkerung Roms gründen ſich auf das oben genannte Werk von Lesvesque. Über die wirtſchaftliche Lage des Kirchenſtaates und der Stadt Rom, die hier nicht näher berührt werden ſoll, gibt das Werk eines auf dem Titel ſich nur G. nennenden Verfaſſers (Grellmann in Göttingen; ſ. o. S. 304) Auskunft: „Gegenwärtiger Zuſtand des päpſtlichen Staats vornehmlich in Hinſicht ſeiner Juſtizpflege und politiſchen Ökonomie, Helmſtedt 1792. Die von dieſem Verf. wiedergegebenen Angaben beruhen auf dem Werke von Moltò, Osservazioni economiche a vantaggio dello stato Pontificio, Venedig 1781. Moltò war ein Spanier, der ſich nach einem langen Aufenthalte in Mexiko und verſchiedenen Reiſen in Rom niedergelaſſen hatte. Sein Werk, das wichtige Angaben über das Elend im Kirchenſtaate enthält, wurde von der Zenſur ſtark zuſammengeſtrichen; außerdem wurde dem Verf. bei Strafe der Exkommunikation und 1000 Scudi verboten, die ausgeſtrichenen Stellen ins Publikum zu bringen. Das Buch wurde trotzdem und zwar in Neapel gedruckt, obwohl Venedig auf dem Titel ſteht. Als intereſſant mögen hier folgende Zahlen herausgehoben werden. Die jährlichen Ausgaben des Kirchenſtaates (alſo etwa nach dem Status von 1780) betrugen für den Verbrauch fremder Waren 3 680 619 Scudi, worunter ſich 547 500 Scudi für Schokolade, 1 600 000 für geſalzene Fiſche, 108 744 für Wachs (meiſt für kirchliche Zwecke), 25 000 für deutſche Bücher und Kupferſtiche befinden. Dem ſtehen Einnahmen in Höhe von 2 186 000 Scudi für ausgeführte Landesprodukte gegenüber. Ausgeführt wurden Getreide für 500 000, Wolle für 300 000, Bauholz (!) für 100 000, Kohlen- und Brennholz für 30 000, Alaun für 100 000, Bildhauer- und Malerarbeiten für 50 000, alte Gemälde für 10 000 Scudi, wozu noch „von Ausländern, die ſich im Kirchenſtaate aufhalten oder durchreiſen", 200 000 Scudi kamen. Die Einnahmen beruhen offenbar nur auf Schätzungswerten.

9) (Seite 44.) Vgl. Broſch, Geſchichte des Kirchenſtaates II. Band S. 161.

[10] (Seite 44.) Über die wirtſchaftliche Lage der Bevölkerung unter dem Pontifikat Pius VI. handelt ein intereſſanter, Sachkenntnis verratender, wenn auch von einem unpraktiſchen Idealismus eingegebener Aufſatz: „Von der Luft in der Campagna di Roma“ in Wielands „Teutſchem Merkur“ vom Jahre 1789, als deſſen Verfaſſer man Jagemann, den Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia, vermuten darf.

[11] (Seite 44.) Vgl. Broſch a. a. O. S. 157.

[12] (Seite 47.) Abgedruckt bei v. Biedermann, Goethes Geſpräche. I. Band S. 149 ff.

[13] (Seite 51.) „Goethe a Roma“ S. 19 ff. Über die Zweifel, ob Goethe je „Stammgaſt“ in einer Oſteria geweſen ſowie über die Oſteria an der Piazza Montanara vgl. Noack im Goethe-Jahrbuch Bd. XXV S. 194 und daſelbſt XXVI S. 172.

[14] (Seite 51.) Über das Liebesverhältnis Goethes vgl. auch was Düntzer im 24. Bande der Hempelſchen Ausgabe der Werke S. 910 ſagt. Die Bemerkung, daß man die Geliebte noch im Anfang des 19. Jahrhunderts gezeigt habe und daß ſie ſpäter die Gattin eines reichen Engländers geweſen und daß W. von Humboldt ſich geäußert habe, ſie könne nicht ſo ſchön geweſen ſein wie ſeine eigene römiſche Geliebte, mag wohl nur auf einer unkontrollierbaren mündlichen Überlieferung beruht haben. Carletta weiß hiervon nichts zu erzählen, und offenkundig wird wohl das Verhältnis — von ſeiten Goethes ſchon mit Rückſicht auf ſeine perſönliche Sicherheit — auch nicht geweſen ſein.

[15] (Seite 53.) Benutzt wurden zur Topographie von Rom außer den im Text genannten Werken folgende: Gregorovius, Geſchichte der Stadt Rom im Mittelalter (4. Aufl. Stuttgart 1894), beſonders Band VII S. 688 ff. Gregorovius iſt auch die Überſetzung der Diſtichen des Aeneas Sylvius Piccolomini entlehnt. Jordan, Topographie der Stadt Rom im Alterthum, wo beſonders auf die Einleitung in der 1. Abteilung des 1. Bandes zu verweiſen iſt. Reumont, Geſchichte der Stadt Rom III. Band, 2. Abteilung (Berlin 1870). Eine ſorgfältige, auf Kenntnis der Quellen beruhende Studie über „Das Stadtbild Roms zur Zeit Goethes“ bietet der Aufſatz von Emil Sulzer-Gebing im Goethe-Jahrbuche XVIII. Band (1897) S. 218 ff. Beigegeben iſt dieſem Aufſatze eine Verkleinerung des Stadtplanes von Piraneſi.

[16] (Seite 56.) Dieſer Plan von Benedetti iſt im Goethe-National-Muſeum in Weimar (in einer von Goethes Hand bezeichneten Mappe „Rom in Planen und Proſpecten“) noch erhalten. Goethe hat ihn, als er ſeiner nicht mehr bedurfte, an Frau von Stein geſchickt. An der Stelle, wo das von ihm am Corſo bewohnte Haus ſich befindet, hat er mit einer feinen Nadel ein Loch durch das Papier geſtochen und dazu eigenhändig auf der Rückſeite bemerkt: „Wo der Punkt ſich auf der andern Seite zeigt, iſt meine Wohnung und zwar wenn man aus Porta del Popolo herum geht im Corso linker Hand.“

[17] (Seite 67.) Über Piraneſi vgl. Juſti, Winckelmann 2. Aufl. II S. 342 ff., Jordan, Topographie der Stadt Rom im Alterthum. I. Band, 1. Abth., S. 94, Kunſt-Blatt 1835 Nr. 83, S. 344, Missirini, Memoria per servire alla storia della romana accademia di S. Luca (Rom 1823) S. 238. Eine Vervielfältigung der Hauptanſichten in Lichtdruck (von J. Löwy) erſchien unter dem Titel „Rom vor 150 Jahren“ in Wien 1890. Unſere Tafeln ſind dem (nicht numerierten) Exemplar der Vedute di Roma der Königl. Bibliothek in Dresden nachgebildet und bis auf eine (Forum

Romanum) auf etwa ein Drittel verkleinert. Die Unterſchriften ſind hierbei weggelaſſen worden. — Die Radierungen von Swanevelt verzeichnet Bartſch, Peintre graveur (II) unter Nr. 36—48 und 53—65. Schönes Exemplar in verſchiedenen Plattenzuſtänden im Königl. Kupferſtichkabinett in Berlin.

[18]) (Seite 79.) Aus der umfangreichen Litteratur über Pius VI. und den Kirchenſtaat ſeien hier folgende Werke, die Benutzung gefunden haben, genannt: The temporal Government of the Pope's State. London 1788. Deutſch u. d. T.: „Darſtellung der weltlichen Regierung des Kirchenſtaates, aus den neueſten und ſicherſten Nachrichten. Nach dem Engliſchen. Leipzig 1789. S. oben S. 305. — Ferrari, Vita e fasti del sommo pontefice Romano Pio VI. Mailand 1800. — Peter Philipp Wolf, Geſchichte der römiſch-katholiſchen Kirche unter der Regierung Pius des Sechſten. 6 Bände. Zürich 1793 ff. — Reumont, Geſchichte der Stadt Rom. München 1870, 3. Bd. 2. Abth. — Broſch, Geſchichte des Kirchenſtaates. 2. Bd. (Gotha 1882) S. 144 ff. — Die venezianiſchen Geſandtſchaftsberichte (Relazioni degli ambasciatori Veneti), die auch über die inneren Verhältniſſe des Kirchenſtaates die beſte Auskunft geben würden, ſind bisher noch nicht bis zum Pontifikat Pius VI. veröffentlicht. Einige Auszüge aus dem venezianiſchen Archiv über die Zeit Pius VI. teilt Broſch im zweiten Bande ſeiner Geſchichte des Kirchenſtaates gelegentlich mit.

[19]) (Seite 80.) Über die Audienz Leſſings bei Pius VI. vgl. Danzel-Guhrauer, Leſſing (2. Aufl.), II, S. 540/41. Daſelbſt wird in der Anmerkung aus einer Biographie des Papſtes eine Erzählung wiedergegeben, die nicht glaublich klingt. Jene Audienz habe zwei Stunden lang gewährt, der Papſt habe ſich viel mit Leſſing und zwar in deutſcher Sprache unterhalten und ihn aufgefordert, eine Beſchreibung Roms und ſeiner Merkwürdigkeiten zu ſchreiben. Hier iſt wohl der Wunſch der Vater des Gedankens geweſen.

[20]) Über die neue Sakriſtei vgl. Platner, Bunſen, Gerhard, Beſchreibung Roms, II, 1 S. 198 ff., über die Entſtehung und die Kunſtſchätze und Reliquien der neuen Sakriſtei Francesco Cancellieri, Sagrestia Vaticana eretta dal regnante pontefice Pio Sesto. Rom 1784.

[21]) (Seite 93.) Den Eindruck, den Davids Gemälde die „drei Horatier" bei ſeiner Ausſtellung in Rom machte, ſchildert ein Aufſatz in Wielands „Teutſchem Merkur" vom Jahre 1786, S. 169 ff. In derſelben Zeitſchrift (Jahrgang 1785, S. 229 ff.) findet ſich eine Beſchreibung von Tiſchbeins Gemälde „Conradin von Schwaben und Friedrich von Öſterreich". Über David vgl. Meyer, Geſchichte der modernen franzöſiſchen Malerei S. 53 ff.

[22]) (Seite 99.) Zu Tiſchbeins Leben vgl. außer ſeiner im Text genannten Selbſtbiographie: von Alten, Aus Tiſchbeins Leben und Briefwechſel. Leipzig 1872. — Zeitung für die elegante Welt 1808 Nr. 83 S. 660.

[23]) (Seite 108.) Die Gemälde befinden ſich jetzt in der Großherzoglichen Sammlung im Auguſteum zu Oldenburg. Daſelbſt werden auch die 43 Tafeln, „Idyllen" mit figürlichen und landſchaftlichen Darſtellungen des Künſtlers, aufbewahrt, über die beſonders Alten S. 243 ff. zu vergleichen iſt. In einem Aufſatz von Wackerbarth in Meuſels Archiv für Künſtler und Kunſtfreunde, II. Band, 4. Heft (Dresden 1808), S. 146 ff., wo über Tiſchbeins „neueſtes" Bild „Laſſet die Kindlein zu mir kommen", ſechzehn Figuren in Lebensgröße (für eine Kirche in Bremen beſtimmt), berichtet wird,

findet ſich auch der Hinweis, daß der Künſtler zehn Foliobände der ſchönſten Zeichnungen von den merkwürdigſten Antiken aus Neapel mitgebracht habe, und wünſche, durch die großmütige Unterſtützung eines reichen kunſtliebenden Fürſten in den Stand geſetzt zu werden, ſie „nach dem Frieden zum Wohl und zur Bildung aller Menſchen öffentlich bekannt zu machen“. In dem „Homer“ und der Vaſenpublikation iſt doch offenbar nur ein Teil davon enthalten? Der aus 1042 Blättern beſtehende Nachlaß Tiſchbeins iſt 1847 von ſeinen Erben im Auftrage des Großherzogs Paul Friedrich Auguſt von Oldenburg angekauft und 1900 ſyſtematiſch geordnet und katalogiſiert worden. Er befindet ſich in der Großherzogl. Privatbibliothek.

24) (Seite 110.) Die Stelle über Tiſchbein lautet ausführlich in Meyers Darſtellungen aus Italien, S. 153: „Dieſer brave Künſtler beſaß eine durch ſeinen langen Aufenthalt in Rom erworbene genaue Kenntnis der Lokale jener Gegenden und das Talent, mit dem ſchnellſten und treffendſten Künſtlerblick die maleriſchſten Seiten einer Gegend und die vortheilhafteſten eines Kunſtwerkes zu entdecken, und ſeine Begleiteten gerade auf den Standort hinzuſtellen, der den glücklichſten Überblick einer Gegend gab. Er war dabei nicht redſelig, ſtörte die ſtille Betrachtung, dieſen ſchönſten Genuß ſolcher Augenblicke, nie durch Umſchreibungen und betäubte dies Selbſtbeobachten ſeiner Begleiteten nie durch laute Bewunderung, um durch ſein eigenes Gefühl zuvor einzunehmen und es zum Maßſtab der Empfindung Anderer zu machen“.

25) (Seite 110.) Über den Plan einer illuſtrierten Ausgabe der „Italieniſchen Reiſe“ vgl. Goethe-Jahrbuch XVIII. Band S. 279 ff.

26) (Seite 111.) Auf der Innenſeite des Deckels iſt ein Blatt aufgeklebt, auf dem Goethe 15 Blätter ihrem Inhalt nach kurz beſchrieben, außerdem zur Entſtehung der Blätter bemerkt hat: „Von Tiſchbein meiſt Abends wenn wir beyſammen ſaßen gezeichnet“.

Die Mappe beſteht aus 8 Konvoluten, die folgenden Inhalt nach der Aufſchrift haben:

I. Idyllen. 15 Blatt, Federz. getuſcht oder aquarelliert.
Vgl. Schriften der Goethe-Geſellſch. V, S. 232.
II. Landſchaft. 21 Blatt. Landſchaften und Baumſtudien. Getuſchte Federz. und Tuſchz.
III. Tiere. 14 Blatt.
IV. Gemeines Leben. 16 Blatt.
V. Sittliches. 3 Blatt.
VI. Antik-Heroiſches. 10 Blatt.
VII. Mittelalter. 6 Blatt.
(VIII.) Konvolut ohne Bezeichnung, 41 Blatt enthaltend, Verſchiedenes, flüchtige Skizzen.
Vgl. Schuchardt, Goethes Kunſtſammlungen I, S. 292.

Konvolut IV:

1. „Der Reyſende ſelbſt im weißen Mantel auf zerbrochenem Obelisk ſitzend, die Campagna di Roma dahinter“ (ſo Tiſchb.) — Flüchtige, getuſchte Bleiſtiftz. [Der erſte Entwurf zu dem bekannten großen Ölgemälde oder vielmehr eine Skizze darnach?] S. unten Anm. 83.

9. „Wunderbarer Licht- und Schattenzufall“.
Innenanſicht von Goethes Zimmer (Vor-Zimmer) in Rom. Man ſieht einen Tiſch mit Stühlen und einen Kamin mit brennendem Feuer, davor ſteht ein

Mann, deſſen Schatten auf dem Boden, an der Wand und an der Decke zu ſehen iſt.

11. „Wohnung gegen Rondanini über“.
Man ſieht einen großen Tiſch, auf dem zwei Kiſſen liegen; Goethe haſcht nach dem einen und ruft: „Das verfluchte zweite Küſſen.“ An der Wand hängen drei Skizzen; rechts auf einem Brett, unter dem eine Lade und Bücher ſtehen (Livius' und Winckelmanns Werke), ſteht ein weiblicher Koloſſalkopf, ein koloſſaler Fuß und ein kleinerer Kopf. Vor dem Tiſch eine Katze. Links im Hintergrunde ein zweiter, kleinerer Tiſch, auf dem die Lampe und eine Blumenvaſe ſtehen.
Federz. auf bläulichem Papier (ſ. o. S. 21).

3. „Moritz, der den Arm gebrochen, vom Chirurgen bedient, von Freunden getröſtet.“
Moritz ſitzt auf einem Stuhl, vor ihm kniet ein jüngerer Mann, offenbar Goethe, und ſpricht ihm Mut zu; andere ſind um ihn herum. Rechts der Chirurg, der eine aufgerollte Leinwandbinde hält. Unten die Worte „Schüz ... in der“.
Federz. (ſ. o. S. 111 und die Tafel 6).

5. „Ein Ermordeter, die Gerichtsperſon nimmts zu Protokoll.“
Der Ermordete liegt im Vordergrunde; eine Reihe von Männern iſt herbeigeeilt, zwei halten Lichter in der Hand. In der Mitte der Notar ſchreibend, links an der Ecke ein Mann in breitkrämpigem Hut, in den Mantel ſich hüllend, wohl Goethe. Goethe bemerkt dazu handſchriftlich: „Un Amazzato. Tiſchbein kam dazu als eben der Notar den Broces verbal dreßirte.“
Feder- und Bleiſtiftz. (vgl. auch Goethes Brief an Frau v. Stein vom 24. Nov. 1786).

Konvolut III „Tiere“.

„Schweineſchlacht“. Federz.

Goethe bemerkt dazu: „Schweine Schlacht, wie ich ſie in einem Briefchen an Euch beſchrieben“ (vgl. den Brief an Friedrich von Stein in der Hempelſchen Ausgabe, 24. Band S. 717). Dieſer Schweinemord (Ammazzamento dei porchi) fand in den Ruinen des auf dem Forum Nervas ſtehenden Minerventempels ſtatt, von dem jetzt nur noch ein Scheinportikus mit tief in der Erde ſteckenden Säulen (über denen ein bekannter Fries, Minerva als Lehrerin friedlicher Arbeit darſtellend) erhalten iſt. Goethe hat den Tiſchbeinſchen Zeichnungen dieſes Ammazzaments einen eigenen kleinen Aufſatz gewidmet (zuerſt in den nachgelaſſenen Werken, 1832, im vierten Bande, in der Hempelſchen Ausgabe im 28. Bande S. 595 abgedruckt). Vgl. auch Schriften der Goethe-Geſellſchaft II S. 405.

27) (Seite 113.) Vgl. auch Alten, Aus Tiſchbeins Leben und Briefwechſel S. 265 ff. Die Titel der 43 Idyllen-Tafeln verzeichnet ebenſo wie die darauf bezügliche Litteratur der Katalog der Großherzoglichen Sammlung zu Oldenburg (1902) S. 41 ff.

28) (Seite 115.) Über Trippel vgl. das 4. Neujahrsſtück, herausgegeben von der Künſtler-Geſellſchaft in Zürich auf das Jahr 1808; die hier gegebene, übrigens veraltete

Charakteriſtik iſt von Inſpektor Horner verfaßt. Eingehend handelt von dem Leben und den Werken des Künſtlers das Neujahrsblatt des Kunſtvereins und des hiſtoriſch-antiquariſchen Vereins zu Schaffhauſen 1892 und 1893, Text von C. H. Vogler. Die Beſchreibung von Trippels Leichenbegängnis in einem Schreiben aus Rom vom 7. Oktober 1793 in Meuſels Neuem Muſeum, I. Stück (Leipzig 1794) S. 113 ff.

29) (Seite 121.) Litteratur über Angelika Kauffmann: Weinhart, Leben der berühmten Mahlerin Angelika Kauffmann. Aus dem Italieniſchen in das Deutſche überſetzt. Bregenz 1814. — Léon de Wailly, Angelica Kauffmann (Roman in zwei Bänden), Paris 1859. — Schram, Die Malerin Angelica Kauffmann. Ein Lebensbild. Brünn 1890 (inhaltlich das beſte, was über die Künſtlerin geſchrieben worden iſt). — Frances A. Gerard, Angelica Kauffmann. A Biography. London 1893. — Engels, Angelika Kauffmann. Bielefeld und Leipzig 1903. — Juſti, Winckelmann III. (2. Aufl.) S. 64 ff. — Das Teſtament der Angelika iſt abgedruckt in der Zeitſchrift für bildende Kunſt 1889, S. 294 ff.

30) (Seite 126.) Vgl. den „Almanach aus Rom für Künſtler und Freunde der bildenden Künſte“, I. Jahrgang (Leipzig 1810), herausgegeben von F. Sickler und C. Reinhart, S. 152.

31) (Seite 126.) Eine Anzahl ſolcher Frauenbildniſſe und ſonſtiger Kompoſitionen der Angelika, die ſich in engliſchem Beſitz befinden, hat neuerdings die engliſche Kunſtzeitſchrift »The Connoisseur« in ihren einzelnen Bänden veröffentlicht.

32) (Seite 130.) In Lichtdruck veröffentlicht von Ruland in den „Schätzen des Goethe-National-Muſeums“ Blatt 23.

33) (Seite 130.) Über Bury vgl. Karl Wilhelm Juſti, Grundlage zu einer heſſiſchen Gelehrten-, Schriftſteller- und Künſtlergeſchichte vom Jahre 1806 bis zum Jahre 1830 (Marburg 1831) S. 55 ff. Die Briefe Burys an Goethe nach deſſen Abreiſe von Rom ſind im 5. Bande der Schriften der Goethe-Geſellſchafr abgedruckt, daſelbſt befindet ſich auch auf Tafel zu Seite 23 ein Lichtdruck nach dem Bildnis des Herzogs von Urbino.

34) (Seite 133.) Kurze Biographie Meyers im Neujahrsblatt der Züricher Künſtlergeſellſchaft 1852. Vgl. weiter Allgem. deutſche Biographie Bd. XXI, S. 591 ff., Dürr in der Zeitſchrift für bildende Kunſt Bd. XX (1885) S. 25 ff. und 59 ff. Die „Kleinen Schriften zur Kunſt“ ſind mit eingehendem kritiſchen Kommentar von Paul Weizſäcker in den „Deutſchen Litteraturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts“, Bd. 25 (Heilbronn 1886) herausgegeben worden. Der Briefwechſel zwiſchen Goethe und Meyer nach der Abreiſe des erſteren von Rom ebenfalls im 5. Bande der Schriften der Goethe-Geſellſchaft.

35) (Seite 137.) Vgl. Oeſer, Geſchichte der Kupferſtechkunſt zu Mannheim im 18. Jahrhundert in den „Forſchungen zur Geſchichte Mannheims und der Pfalz“ (Leipzig 1900) III. Band, S. 14 ff.

36) (Seite 138.) Biographie und Charakteriſtik von Lips im „Vierzehnten Neujahrſtück herausgegeben von der Künſtler-Geſellſchaft in Zürich auf das Jahr 1818“ (J. H. Meyer), von Roßberg im „Kunſtblatt“ 1836 Nr. 61 und in der Allgem. Deutſchen Biographie XXVII. Band S. 584 ff., wozu die Neuausgabe von Kochs „Moderner Kunſtchronik oder die Rumfordiſche Suppe“ von Ernſt Jaffé (Innsbruck 1905) S. 47 f. zu vergleichen iſt.

37) (Seite 138.) Vgl. Allgem. Deutſche Biographie XXVII. Bd. S. 584.

38) (Seite 140.) Eine intereſſante Charakteriſtik Hackerts findet ſich im Kunſtblatt 1838 Nr. 29. 30. 31. Vgl. hierzu Tiſchbein, Aus meinem Leben II S. 99 und über den Ausſpruch Kochs die Neuausgabe der „Modernen Kunſtchronik oder der Rumfordiſchen Suppe“ S. 46.

39) (Seite 147.) Vgl. Stark, Handbuch der Archäologie der Kunſt I (Leipzig 1880) S. 215.

40) (Seite 147.) Ganz im Gegenſatz zu Goethe äußert ſich der Hamburger F. J. L. Meyer (Darſtellungen aus Italien S. 113) über Ramdohr und ſein Werk, wenn er bemerkt, daß „das klaſſiſche Werk des Herrn von Ramdohr über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom der Führer jedes Reiſenden zu den Schätzen der Kunſt in Rom und das fortgeſetzte Studium des Künſtlers und Liebhabers der Künſte ſein ſollte“. Es zeichne ſich beſonders als das Werk eines Mannes aus, der mit einem helldenkenden philoſophiſchen Geiſt und ſcharfſinniger Urteilskraft hohes Kunſtgefühl und mit ſchnell umfaſſendem Blick tiefe Theorie und Praktik der Kunſt verbinde. „Ich begegnete dem Verfaſſer bei meiner Rückkehr aus Italien am Fuß der Alpen und kann bei dieſer Huldigung ſeines Verdienſtes und ſeiner Autorität als Kunſtrichter nur bedauern, daß ſein treffliches Werk nicht auch mein Führer in Rom ſein konnte.“ Es iſt auffallend, daß Goethe bei der ſpäteren Redaktion der Italieniſchen Reiſe die Schärfe ſeines Urteils über Ramdohr, der auch in ſeiner geſellſchaftlichen Stellung einige Rückſichten verdiente, nicht gemildert hat.

41) (Seite 149.) Der franzöſiſche Kunſtraub verdiente eine eingehende, auf Grund der Dokumente verfaßte, geſchichtliche Darſtellung. Für unſeren Abriß ſind folgende Werke benutzt worden: Die Beſtimmungen des Waffenſtillſtandes von Bologna ſ. bei Martens, Recueil des principaux traités etc. Tome VI p. 640. Zur Wegführung der florentiniſchen Kunſtwerke vgl. A. v. Reumont in ſeinen „Beiträgen zur italieniſchen Geſchichte“ II S. 257 ff., über Napoleon und Canova daſ. Bd. VI S. 255 ff., über den Verkauf der Antiken der Villa Borgheſe Vicchi, Villa Borghese nella storia e nella tradizione del popolo Romano (Rom 1886) S. 507 ff. Die von Quatremère de Quincy im Jahre 1796 gegen den Kunſtraub veröffentlichten ſieben Briefe ſind mir leider nicht zugänglich geweſen.

42) (Seite 151.) Die Angaben über die Perſönlichkeit des betreffenden Fürſten Albani, dem Napoleon einen Teil ſeiner Kunſtſchätze wegnehmen ließ, widerſprechen ſich. Juſti (Winckelmann II S. 295) gibt den Kardinal Albani an; ſeine Vornamen ſind Giovanni Franceſco, er war Kardinaldekan unter Pius VI. und ſtarb 1803. Nach A. von Reumont (Beiträge zur italieniſchen Geſchichte V S. 341) war aber der damalige Beſitzer der Villa Fürſt Carlo Albani, ein Neffe des Kardinals, der eine Zeitlang am kurfürſtlich ſächſiſchen Hofe gelebt hatte und ſpäter Oberhofmeiſter des Erzherzogs Ferdinand von Öſterreich wurde. Er ſtarb 1817. Sonach ſcheint ſich Napoleon an der ganzen Familie Albani haben rächen wollen. — Nur auf einem Mißverſtändnis Goethes können die Bemerkungen beruhen, die er über die Villa Albani in ſeinem „Winckelmann“ gibt. Es heißt hier: „So ſtand ſie (die Villa) auch lange noch nach dem Tode des Kardinals zur Freude und Bewunderung der Welt, bis ſie in der Alles bewegenden und zerſtreuenden Zeit ihres ſämtlichen Schmuckes beraubt wurde. Die Statuen waren aus ihren Niſchen und von ihren Ecken gehoben, die Basreliefe aus

den Mauern herausgeriſſen und der ungeheure Vorrat zum Transport eingepackt. Durch den ſonderbarſten Wechſel der Dinge führte man dieſe Schätze nur bis an die Tiber. In kurzer Zeit gab man ſie dem Beſitzer zurück, und der größte Teil bis auf wenige Juwelen befindet ſich wieder an der alten Stelle.“ Hiervon iſt nichts bekannt. Auffallend iſt, wie rückſichtsvoll Goethe über den franzöſiſchen Kunſtraub ſpricht.

43) (Seite 154.) Zur Geſchichte der vatikaniſchen Antikenſammlung vgl. den grundlegenden Aufſatz von Michaelis „Geſchichte des Statuenhofes im vatikaniſchen Belvedere“ im Jahrbuch des kaiſerlich deutſchen archäolog. Inſtituts V (1890) beſ. S. 56 f., über die Herkunft der einzelnen im Text genannten Skulpturen vgl. namentlich den bekannten „Führer durch die öffentlichen Sammlungen klaſſiſcher Altertümer in Rom“ von Helbig an den entſprechenden Stellen.

44) (Seite 162.) Das Beſte und Geſchmackvollſte hat Karl Juſti in ſeinem „Winckelmann“ (2. Aufl. II S. 289 ff., vgl. daſ. S. 373) geſchrieben. Die Villa, die der Verfaſſer vor Jahren jeden Dienstag Nachmittag beſuchen konnte, iſt ſeit einer Reihe von Jahren geſchloſſen oder nur (wie leider ſo vieler und koſtbarer Privatbeſitz in Rom) auf beſondere Empfehlung zugänglich.

45) (Seite 165.) Vgl. Schreiber, Die antiken Bildwerke der Villa Ludoviſi in Rom (Leipzig 1880), vornehmlich die Einleitung über die Geſchichte der Sammlung.

46) (Seite 169.) Über die Villa Borgheſe ſ. einzelnes bei Braun, Ruinen und Muſeen Roms S. 519 und Vicchi in dem oben Anm. 41 genannten Werke bſ. S. 241 ff.

47) (Seite 169.) Vgl. Moritz II S. 226: „Auf einem Platze (in der Villa Borgheſe), wo man von einem halben Cirkel von Bäumen eingeſchloſſen wird, iſt die Mauer des Gartens durchbrochen; und man blickt auf einmal mitten aus dem Überfluß von Kunſt und mannigfaltiger Pracht in die öde einſame Gegend, von welcher der Garten umgeben iſt; dieß macht einen äußerſt romantiſchen Kontraſt, und auf dieſem Fleck hat Goethe ſeine Iphigenie vollendet“.

48) (Seite 169.) Das Denkmal iſt eine Schöpfung von Guſtav Eberlein in Berlin und wurde von Kaiſer Wilhelm II. in dankbarer Erinnerung an ſeinen Empfang in Rom an ſeinem Geburtstage am 27. Januar 1902 geſtiftet. An dieſer Stelle dürfen die in der Tagespreſſe verloren gegangenen beiden Telegramme, die ſich auf dieſe Stiftung beziehen, um ihres Inhalts willen mitgeteilt werden. Das Telegramm, das Kaiſer Wilhelm an den Sindaco Fürſten Colonna gerichtet hat, lautet: „An Meinem Geburtstage gedenke Ich dankbar der gaſtlichen Aufnahme, die Ich ſo oft in Italien und insbeſondere in Rom gefunden habe. Als Ausdruck Meiner Empfindung wolle die Munizipalität von Mir ein Denkmal des Deutſchen entgegennehmen, der unſer Volk immer auf Italien hingewieſen und damit deutſchem Idealismus neue und hohe Ziele geſteckt hat. Wie kein Anderer fühlte Goethe den Zauber der herrlichen Stadt und wußte denſelben in unvergänglichen Werken der Dichtkunſt feſtzulegen. Möge der junge Goethe in der ewigen Roma eine ebenſo gaſtliche Aufnahme jetzt im Marmorbilde wie einſt im Leben finden. Möge ſein Standbild unter dem blauen Himmel des von ihm beſungenen Landes, wo hoch der Lorbeer ſteht, ein dauerndes Wahrzeichen der aufrichtigen und herzlichen Sympathien bilden, die Mich und Deutſchland mit dem ſchönen Italien verbinden. Wilhelm I.“ — Die Antwort des Fürſten Colonna auf das Telegramm Kaiſer Wilhelms lautete: „Das Geſchenk der Statue Goethes an

die Stadt Rom, in deren Mauern er als vielbeneideter Gaſt weilte, in der ſein Genie erglänzte und ſich zu unſterblichen Werken begeiſterte, bewegt unſer Herz, welches in dieſer Tat des erhabenen Gebers eine Bekräftigung der alten Hinneigung Deutſchlands zu Italien, ausgedrückt durch den großen Goethe, erkennt. Im Einklang mit den Gedanken Ew. Majeſtät wird das Bildnis Goethes in dieſem unſerem Rom, das er ſo beſonders liebte, immerdar ein Unterpfand der beſtändigen und unverbrüchlichen Freundſchaft ſein, die beide Völker verbindet. Im Namen Roms, nach welchem Ew. Majeſtät an dieſem glücklichen Tage Ihre Gedanken richten, danke ich für das denkwürdige Geſchenk und ſende die glühendſten Wünſche für das Wohl Ew. Majeſtät und Deutſchlands.“

49) (Seite 173.) Aus der kleinen Sammlung antiker Bronzen, Plaketten, Medaillen, Majoliken, von denen Goethe einzelne Stücke während ſeiner italieniſchen Reiſe erworben hat, iſt einzelnes in dem Werke von Ruland, Die Schätze des Goethe-National-Muſeums in Weimar (Weimar und Leipzig 1887) veröffentlicht worden. Die geſchnittenen Steine ſind von Furtwängler in ſeinem großen Werke „Die antiken Gemmen“ (Leipzig und Berlin 1900) in Band I auf Taf. 62 veröffentlicht und in Band II S. 280 ff. beſprochen worden.

50) (Seite 175.) Burckhardt, Beiträge zur Kunſtgeſchichte von Italien (Baſel 1898) S. 483.

51) Seite 175.) Zur Geſchichte der römiſchen Gemäldeſammlungen vgl. die betr. Abſchnitte bei Platner, Bunſen, Gerhard, Beſchreibung Roms; einzelne Daten finden ſich in den Katalogen von Lafeneſtre und Richtenberger, La peinture en Europe: Rome, le Vatican, les églises (Paris 1903) und Rome, les musées, les collections particulières, les palais (Paris 1905).

52) (Seite 180.) Über dieſes aus der Sammlung des Fürſten Borgheſe-Aldobrandini ſtammende Gemälde, das früher für Lionardo galt, jetzt dem Luini zugeſchrieben wird, vgl. Frizzoni, L'arte italiana nella galleria nazionale di Londra (Florenz 1880) S. 77 f.

53) (Seite 181.) Über Raffaels Schädel und die Auffindung ſeines Skeletts im Jahre 1833 vgl. die franzöſiſche Ausgabe von Paſſavants Raffael-Biographie (Paris 1860) I. Band S. 535 ff.

54) (Seite 187.) Zeichnungen Goethes, die während der italieniſchen Reiſe entſtanden ſind, finden ſich veröffentlicht in den Schriften der Goethe-Geſellſchaft Bd. XII Taf. 4—13, Bd. XIX Taf. 11 („Blick auf den Albaner-See und den Monte Cavo“); ſie ſind ſeitdem vielfach nachgebildet worden. Über den Plan einer illuſtrierten Ausgabe der „Italieniſchen Reiſe“ vgl. Goethe-Jahrbuch Bd. XVIII S. 279 ff. Die bekannte, im Goethe-National-Muſeum in Weimar hängende Tuſchzeichnung des Kapitols (der Blick auf Araceli, wenn man vom Palazzo Caffarelli herkommt, abgeb. bei Ruland-Held, Schätze des Goethe-National-Muſeums auf Taf. 4, ſtammt ſchon aus ſtiliſtiſchen Gründen nicht wie man früher annahm, von Goethes Hand, ſondern von Maximilian Verſchaffelt. Es iſt dasſelbe Blatt, deſſen Geſchichte Goethe im Text zum erſten Bande der „Weimariſchen Pinakothek“ erzählt, worüber Witkowski im Goethe-Jahrbuch XV. Band S. 276 zu vergleichen iſt. Über die Goetheſchen Zeichnungen im Goethe-National-Muſeum in Weimar vgl. im übrigen Schuchardt, Goethes Kunſtſammlungen I. S. 264 ff., über die im königlichen Kupferſtichkabinett in Berlin

Goethe-Jahrbuch XIII. Band S. 231 ff. Aus Italien ſcheinen nur die hier verzeichneten Nummern 3969, 3970, vielleicht 3980 und 3990 zu ſtammen, die letzten beiden würden als Beiſpiele von Goethes zeichneriſchen Studien über die menſchliche Geſtalt zu gelten haben.

55) (Seite 196.) Hinſichtlich der Camperſchen Theorie ſei verwieſen auf deſſen „Sämtliche kleineren Schriften die Arzney- und Wundarzneykunſt und Naturgeſchichte betreffend", I. Band (deutſch von J. F. M. Herbell. Leipzig 1784), wo ſich auf S. 11 Auszüge aus zwei in der Amſterdamer Malerakademie gehaltenen Vorleſungen befinden. Dieſe Vorleſungen ſelbſt erſchienen von ſeinem Sohne A. G. Camper herausgegeben (deutſch von G. Schaz) erſt nach dem Tode Campers Berlin 1793; für unſere Zwecke kommt hauptſächlich der Abſchnitt S. 53 ff. „Über die Schönheit der Formen" in Betracht.

56) (Seite 198.) Der Aufſatz „Aus der Zeit der Spinoza-Studien Goethes" iſt im Goethe-Jahrbuch, Band XII S. 3 ff. veröffentlicht worden, wozu die Bemerkungen von Fr. Braß daſ. Band XVIII S. 174 ff. zu vergleichen ſind.

57) (Seite 203.) Über Goethes Verhältnis zur Antike ſei nur auf folgende Schriften verwieſen, in denen teilweiſe weiter ausgeführt wird, was oben nur angedeutet werden konnte: Stark, Handbuch der Archäologie der Kunſt (Leipzig 1880) S. 223 ff., Volbehr, Goethe und die bildende Kunſt (Leipzig 1895) S. 196 ff., Thalmayer, Goethe und das klaſſiſche Altertum, Leipzig 1897 (hauptſächlich die Einwirkung der Antike auf Goethes Dichtungen behandelnd), ſowie auf den lehrreichen Aufſatz von Adolf Michaelis „Goethe und die Antike" in den „Straßburger Goethevorträgen" (Straßburg 1899) S. 115 ff.

58) (Seite 206.) Zur Geſchichte des Goethe-Hauſes vgl. die Broſchüre von Karl Ruland, Das Goethe-National-Muſeum zu Weimar. 2. Aufl. Erfurt o. J. Einige der Kunſtwerke, die ſich auf die italieniſche Reiſe beziehen, ſind in dem von demſelben Verfaſſer veröffentlichten Werke „Die Schätze des Goethe-National-Muſeums in Weimar, ſechzig Tafeln in Lichtdruck" (Weimar und Leipzig 1887) veröffentlicht worden.

59) (Seite 207.) Andreas Heusler, Goethe und die italieniſche Kunſt. Baſel 1891.

60) (Seite 210.) Die theoretiſchen Schriften von Mengs ſind geſammelt und überſetzt worden von C. F. Prange: „Des Ritters Anton Raphael Mengs hinterlaſſene Werke" (Halle 1786), 3 Bände. Hier kommen in Frage Bd. I, S. 229 und Bd. III, S. 35 ff.

61) (Seite 213.) Über Roger de Piles vgl. Juſti, Winckelmann I, S. 273.

62) (Seite 214.) Der Name Giottos diente damals wohl bis zu einem gewiſſen Grade als Kollektivbegriff für die frühen Malereien des Trecento. In den von Volkmann genannten „wohlerhaltenen" Freskomalereien im Santo kann es ſich z. B. nicht um die Darſtellungen Giottos aus der Paſſion in der Cappella del capitolo handeln, die mehrfach, zuletzt 1749 durch Feuer zugrunde gingen, übertüncht und erſt 1851 von der Tünche befreit wurden, ſondern um den ſtattlichen, allerdings weſentlich ſpäteren Freskenſchmuck des Altichieri in der Cappella San Felice, die man früher auf Giottos Namen getauft haben mag. — Merkwürdig iſt eine Äußerung Goethes, die er vierzig Jahre ſpäter über Giotto im Anſchluß an die Streckfußſche Dante-Überſetzung in einem Briefe an Zelter vom 6. Sept. 1826 getan hat: „Bey Anerkennung der großen Geiſtes- und Gemüts-Eigenſchaften Dantes werden wir in Würdigung ſeiner Werke ſehr gefördert, wenn wir im Auge behalten, daß gerade zu ſeiner Zeit, wo auch Giotto lebte,

die bildende Kunſt in ihrer natürlichen Kraft wieder hervortrat. Dieſer ſinnlich-bildlich bedeutend wirkende Genius beherrſchte auch ihn (d. h. Dante). Er faßte die Gegenſtände ſo deutlich ins Auge ſeiner Einbildungskraft, daß er ſie ſcharf umriſſen wiedergeben konnte; deshalb wir denn das Abſurdeſte und Seltſamſte gleichſam nach der Natur gezeichnet vor uns ſehen.“ Goethe faßt alſo das Verhältnis des Dichters zu dem Künſtler gerade im entgegengeſetzten Sinne als es in Wirklichkeit der Fall iſt, auf. Vgl. Janitſchek, Die Kunſtlehre Dantes und Giottos Kunſt, Leipzig 1892, S. 11. — Giottos Tätigkeit in Rom hat Goethe ebenſowenig verfolgt wie in Aſſiſi und in Padua, wo ihm die Arena-Fresken gleichgiltig geblieben ſind. Das vom Kardinal Stefaneschi für den Hochaltar der alten Peterskirche beſtellte, aus drei großen und drei kleineren Tafeln beſtehende Altarwerk, das jetzt in der Stanza Capitolare in der Sakriſtei aufbewahrt wird, wird von Volkmann (S. 85) beſchrieben als Gemälde „in Geſtalt einer Pyramide [womit die Triptychonform gemeint iſt], die ehemals ein einziges auf dem Hauptaltar der alten Peterskirche ausmachten“. Auch die ebendaſelbſt aufbewahrten jugendlichen, muſizierenden und ſingenden Engelsfiguren des Melozzo da Forli, urſprünglich in Santi Apoſtoli, werden von Goethe nicht erwähnt.

63) (Seite 225.) Es mag hierbei an Meyers kleine, 1798 in den „Propyläen“ erſchienene Schrift „Über die Gegenſtände der bildenden Kunſt“ erinnert werden. Er unterſcheidet dreierlei Arten: die „vortheilhaften“ Gegenſtände, die „gleichgültigen“ und die „widerſtrebenden“. Zu der erſten Gruppe würde er das Circe-Bild rechnen, zu der dritten den ebenfalls oben genannten „Ulyſſes und die Sirenen“. „Man begreift nicht, ſo ſchreibt er (S. 33 des Heilbronner Neudruckes), wie Künſtler den Einfall haben konnten, einen ſo durchaus widerſtrebenden Gegenſtand zu wählen. Man hört den Zaubergeſang der Syrenen nicht, und die verſtopften Ohren der Geſellen des Ulyſſes laſſen ſich ſchwerlich anſchaulich machen, es iſt darum ganz unmöglich zu bedeuten, aus welcher Urſache der Held an den Maſtbaum angebunden ſteht, warum er los zu werden trachtet, wornach er ſo heftig verlangt und warum hingegen ſeine Geſellen ſo ruhig bleiben.“

64) (Seite 227.) Über dieſe Copien nach den Fresken der Caracci vgl. die Briefe Burys aus Rom im V. Bande der Schriften der Goethe-Geſellſchaft S. 11 und 223.

65) Seite 238.) Einen auf Grund ſorgfältiger Kenntniſſe verfaßten Abriß von Reiffenſteins Leben, der für die obigen Ausführungen benutzt worden iſt, enthält Friedrich Schlichtegrolls „Nekrolog auf das Jahr 1793“, 4. Jahrg., 1. Bd. (Gotha 1794) S. 1 ff. Hier finden ſich auch die angezogenen Urteile Hackerts über Tiſchbeins Urteil vgl. deſſen Selbſtbiographie „Aus meinem Leben“ II. S. 54.

66) (Seite 241.) Es iſt intereſſant hiermit zu vergleichen, was — beinahe mit denſelben Worten — Heinrich Meyer in ſeinen „Entwurf einer Kunſtgeſchichte des 18. Jahrhunderts“ (abgedruckt in Goethes „Winkelmann und ſein Jahrhundert“, Tübingen 1805, auf S. 361) von Reiffenſteins Methode ſagt: „Wenn es z. B. um die Frage zu thun war, welchen Weg der junge Künſtler bey ſeinem Studiren einſchlagen müſſe, ſo rieth R. eine ſtufenweis ſich erhebende Methode an. Mit den Werken der Carracci in der Farneſiſchen Gallerie ſollte die Übung des jungen Künſtlers beginnen und nach dieſem zu den Raphaeliſchen Arbeiten im Vatican übergehen; ſo vorbereitet möchte ſich derſelbe dann zu den Antiken wenden und unter dieſen wieder zuerſt mit dem Herkules (Herkules Farneſe?) anfangen, allmählig zum Gladiator (ſog.

borgheſiſchen Fechter?), Laokoon und Torſo fortſchreiten und endlich mit dem Apollo, als dem vollendetſten höchſten Muſter ſchöner Formen, ſchließen, denſelben ſo oft abzeichnen, bis die ganze Geſtalt ſich dem Gedächtniß unverlöſchlich eingeprägt, ja ſelbſt der Hand zur Gewohnheit geworden wäre“. Was könne anderes, ſo fügt Meyer hinzu, „als unbedingtes mechaniſches Nachahmen der Formen“ dadurch erreicht werden?

67) (Seite 243.) Über Hirt vgl. den „Neuen Nekrolog der Deutſchen“ XV. Jahrg. 1837, 2. Teil S. 672 ff., Stark, Handbuch der Archäologie der Kunſt S. 237. Die Briefe Hirts an Goethe im 5. Bande der Schriften der Goethe-Geſellſchaft und der Briefwechſel zwiſchen Goethe und Hirt und der Commentar dazu von L. Geiger im Goethe-Jahrbuch XV. Bd. S. 68 ff.

68) (Seite 245.) Über die Kapelle Nikolaus V., die trotz der Reſtaurierung vom Jahre 1712 merkwürdigerweiſe in Vergeſſenheit geraten war, vgl. Platner-Bunſen-Gerhard, Beſchreibung der Stadt Rom II, 1 S. 380 ff. Hiernach ſoll eine Beſchreibung von ihr von Chattard aus dem Jahre 1767 (gemeint iſt wohl deſſen Descrizione del Vaticano?) exiſtieren; möglicherweiſe ſei auch damals ſchon wieder Gottesdienſt in ihr abgehalten worden. Hirts Verdienſt würde dann allerdings ſich darauf beſchränken, daß er die nach Rom kommenden Fremden auf die Fresken des Fra Angeliko hingewieſen hat.

69) (Seite 249.) Biographiſches Material über Moritz findet ſich in Schlichtegrolls Nekrolog auf das Jahr 1793 (4. Jahrgang, II. Band) Gotha 1795 S. 169 ff. und in Jördens Denkwürdigkeiten, Charakterzügen und Anekdoten aus dem Leben der vorzüglichſten deutſchen Dichter und Proſaiſten, II. Band, Leipzig 1812, S. 292 ff.; eine treffliche Charakter- und Lebensſkizze von Ludwig Geiger in der Allgem. Deutſchen Biographie XXII. Band S. 308 ff. Der Moritzens Jugendgeſchichte enthaltende Roman Anton Reiſer iſt in den Deutſchen Litteraturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts (Heilbronn (1886) neu herausgegeben worden.

70) (Seite 260.) Über die Arkadia und Goethes Aufnahme vgl. die ſorgfältige Arbeit von Friedrich Noack im Goethe-Jahrbuch XXV. Band (1904) S. 196 ff.

71) (Seite 262.) L'Arcadia del canonico Gio. Mario Crescimbeni Rom 1711. Das Buch iſt der Donna Isabella Cesi-Ruspoli, principessa di Cerveteri, gewidmet. Auf S. 329 ff. das Verzeichnis der Mitglieder vom 5. Oktober 1690 bis 13. April 1711.

72) (Seite 265.) Die auf Goethes politiſche Überwachung in Rom durch das Wiener Kabinett bezüglichen geheimen Korreſpondenzen des kaiſerlichen Geſandten Kardinals Herzan ſind zum erſten Male veröffentlicht worden von Sebaſtian Brunner, Die theologiſche Dienerſchaft am Hofe Joſephs II. (Wien 1868) S. 151 ff. Auf S. 157 iſt auch der erwähnte Brief von Goethes Mutter zum erſten Male abgedruckt. Ein Fakſimile dieſes Briefes hat Heinemann der 7. Auflage ſeines bekannten Buches über Goethes Mutter beigegeben.

73) (Seite 268.) Über den Abbate Vincenzo Monti vgl. Paul Heyſe, Italieniſche Dichter ſeit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Überſetzungen und Studien (Berlin 1889) I S. 247 ff.

74) (Seite 269.) Hinſichtlich des Theaterweſens ſoll außer auf die vielfach genannte dreibändige Reiſebeſchreibung von Moritz hier nur auf folgende zwei Werke verwieſen werden: Goldoni über ſich ſelbſt und die Geſchichte ſeines Theaters. Aus dem Franzöſiſchen überſetzt und mit einigen Anmerkungen verſehen von G. Schaz. (Leipzig 1788) und Stephan Arteagas Geſchichte der italieniſchen Oper von ihrem erſten

Urſprung an bis auf gegenwärtige Zeiten. Aus dem Italieniſchen überſetzt von Johann Nikolaus Forkel I. Bd. (Leipzig 1789). Das Mißgeſchick, das das Teatro di Tordinona betraf (Goethe erwähnt es im „Römiſchen Carneval“) behandelt eine eigene Schrift: Notizie e documenti sulla nuova fabbrica del teatro di Tordinona, Rom 1786, worin ſich auch die Gutachten der Architekten über den Einſturz des Baues befinden.

75) (Seite 280.) Der „Römiſche Carneval“ war urſprünglich für das „Journal des Luxus und der Moden“ beſtimmt, wurde aber wegen des großen Umfanges als beſondere Schrift gedruckt. Im Buchhandel iſt es ſehr ſelten geworden, weshalb der „Inſel-Verlag“ in Leipzig einen Neudruck herauszugeben beabſichtigt. Als eine Art Ergänzung erſchien 1826 in Berlin der Trattato su la Commedia dell' Arte ossia improvisa. Maschere italiane ed alcune scene del carnevale di Roma von Franceſco Valentini, deutſch unter dem Titel Abhandlung über die Komödie aus dem Stegreif und die italieniſchen Masken; nebſt einigen Scenen des Römiſchen Karnevals. Mit 20 kolorierten Kupfern. Die oben S. 276 gegebene Schilderung der Charaktermasken iſt dieſem Werke entnommen. — Es mag hier beiläufig darauf hingewieſen werden, daß Goethe nach den Mitteilungen in der „Campagne in Frankreich 1792“ (Münſter, November 1792) ſich auch mit dem Gedanken getragen hat ein „Römiſches Jahr“ zu ſchreiben, „den Verlauf geiſtlicher und weltlicher Öffentlichkeiten“, etwa wie ſie im Diario di Roma verzeichnet werden. Der Plan iſt aber nicht ausgeführt worden.

76) (Seite 282.) Adolf Sterns kleiner Aufſatz über die „ſchöne Mailänderin“, für die er den Namen Maddalena Riggi nachwies, iſt bereits im Jahrgang 1890 der „Grenzboten“ Band IV S. 581 ff. erſchienen. Vgl. auch Carletta, Goethe a Roma S. 39 ff. Das in Berliner Privatbeſitz befindliche Bildnis der Maddalena Riggi iſt oft ſchon nachgebildet worden, das in Züricher Beſitz befindliche zum erſten Male von Dr. Waſer in der Halbmonatsſchrift „Die Schweiz“ 6. Jahrgang (1902) S. 49 bekannt gemacht worden. Solche Repliken ſind auch in der Porträtkunſt des achtzehnten Jahrhunderts nichts Seltenes und kommen z. B. bei Anton Graff ſehr oft vor. Maddalena war übrigens in ihren Entſchlüſſen, ihre Liebe einem andern zu ſchenken, ſehr ſchnell. Vgl. den Brief der Angelika Kauffmann an Goethe vom 1. Nov. 1788 in den Schriften der Goethe-Geſellſchaft V. S. 99. Carletta gibt an, daß ſie nach dem Tode ihres Gatten prese subito un altro marito. Es iſt ſehr die Frage, ob ſie ihrer ganzen Perſönlichkeit nach, die uns allerdings in einem verklärenden Licht erſcheint, die Sympathien in dem Maße verdient, die ihr das Deutſche Volk um Goethes Willen dargebracht hat.

77) (Seite 282.) Ausführliches über Jenkins von Friedrich Noack im Goethe-Jahrbuch XXIV. Band (1903) S. 153 ff. Vgl. auch Juſti, Winckelmann I. Band (2. Aufl.) S. 303. Fiorillo, Geſchichte der zeichnenden Künſte V. Band S. 877.

78) (Seite 284.) Über Kayſer vgl. v. Grävenitz, Deutſche in Rom S. 253 ff.

79) (Seite 286.) Über die in Rom entſtandenen Bildniſſe des Dichters vgl. Zarnckes „Kurzgefaßtes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnis“ in dem XI. Bande der Abhandlungen der philologiſch-hiſtoriſchen Klaſſe der königl. ſächſ. Geſellſchaft der Wiſſenſchaften, und meinen Aufſatz in der Leipziger „Illuſtrierten Zeitung“ Nr. 3104 vom 25. Dezember 1902, der den obigen Ausführungen teilweiſe zugrunde liegt.

80) (Seite 287.) Die weſentlichſten Unterſchiede der beiden Trippelſchen Marmorbüſten beſtehen darin, daß bei der in Arolſen das Gewand über der rechten Schulter durch eine Spange in Geſtalt einer antiken Maske, bei der in Weimar durch eine Buckelagraffe zuſammengehalten wird. — Für die beiden Büſten von Goethe und Herder, die Anna Amalia beſtellt hatte, erhielt Trippel ja 200 Zechinen. Herders Büſte, die ebenfalls auf der Großherzoglichen Bibliothek, in einem zweiten Exemplar im Goethe-National-Muſeum in Weimar aufbewahrt wird, iſt in der Tat Gegenſtück zu der Goethes, nur hat ſie den Vorzug größerer Porträttreue, da der Zug ins Apolliniſche fehlt. „Wie werde ich armer mit meinem kahlen Kopf dagegen (gegen die Büſte Goethes) ausſehen!“ ſchreibt Herder aus Rom an ſeine Gattin am 21. Febr. 1789.

81) (Seite 290.) Über das Tonmodell der Trippelſchen Büſte vgl. Ruland, Die Schätze des Goethe-National-Muſeums in Weimar Taf. 14 und den dazu gehörigen Text.

82) (Seite 291.) In dem „Almanach aus Rom für Künſtler und Freunde der bildenden Kunſt“, I. Jahrgang (Leipzig 1810), herausgegeben von F. Sickler und C. Reinhart, wird unter den Bildern, die ſich im Beſitz von Angelikas Neffen Johann Kauffmann in Rom befinden und daſelbſt zu verkaufen ſind, auf S. 152 unter Nr. 18 verzeichnet: „Ein jugendliches, wohlgemaltes Porträt von Göthe“. Auch Herder äußert ſich über das Bildnis (an ſeine Gattin 27. Febr. 1789): „Goethes Bild hat ſie ſehr zart ergriffen, zarter als er iſt; daher die ganze Welt über Unähnlichkeit ſchreiet“, die, ſo fügt er ſeinerſeits hinzu, „aber wirklich im Bilde nicht exiſtiert“. Auch Herdern malte Angelika (vgl. Matthiſſon, Erinnerungen IV S. 123f.), doch behielt ſie das Bildnis, das Reiffenſtein kopierte. (Herder an ſeine Gattin 7. April 1789.)

83) (Seite 292.) Goethe und Lavater, Schriften der G. G. XVI. Bd. S. 364. Ähnlich heißt es von dem Tiſchbeinſchen Bildnis im Teutſchen Merkur 1788, 1. Viertelj. S. 271: „Über dieſe Veränderung der Natur und der menſchlichen Dinge ſtaunt das Auge des philoſophiſchen Dichters hin, und der ſchauervolle Gedanke der Vergangenheit ſcheint auf ſeinem Geſichte zu ſchweben.“ Eine vom Original mehrfach abweichende kleine Aquarell-Copie des Tiſchbeinſchen Bildes befindet ſich in Weimar im Goethe-Hauſe (Zarncke Nr. 19a): Bury ſoll die Figur kopiert haben, Meyer legte ſie leicht in Farben an, Johann Georg Schütz malte das Landſchaftliche; die Entſtehung klingt etwas anekdotenhaft, doch ſoll ſie von Meyer Schuchardt ſo erzählt worden ſein. — In dem Briefe an Frau von Stein, der zwiſchen dem 3. u. 7. Febr. 1787 geſchrieben iſt, ſchreibt Goethe: „Das Porträt wird gut und brav werden, wenn es fertig iſt, erhältſt du eine Zeichnung im Kleinen“. Iſt dieſe Zeichnung angefertigt worden und wo befindet ſie ſich jetzt? Unmöglich kann darunter die flüchtige Federſkizze gemeint ſein, die ſich im Goethe-Hauſe in Tiſchbeins Mappen befindet (ſ. o. S. 311), denn ſie gibt kaum den Umriß wieder. Vgl. im übrigen über das Tiſcheinſche Bildnis auch Zarncke, Kleine Schriften I (Leipzig 1897) S. 88ff.

84) (Seite 293.) Es befindet ſich nach einer Anfrage von mir weder im Beſitze der Cottaſchen Buchhandlung noch im Beſitze der Erben des Freiherrn von Cotta.

85) (Seite 294.) Hiermit iſt auch zu vergleichen, was Herder von Rom, 28. März 1789, an ſeine Gattin ſchreibt: „Was Du von Goethes Clärchen [Chriſtiane Vulpius] ſchreibſt, mißfällt mir mehr, als daß es mich wundern ſollte. Ein armes Mädchen — ich könnte mirs um alles nicht erlauben. Aber die Menſchen denken verſchieden, und

die Art, wie er hier auf gewiſſe Weiſe unter rohen, obwohl guten Menſchen gelebt hat, hat nichts anders hervorbringen können.“

86) (Seite 295.) Solcher müßiger Klatſch wurde zehn Jahre ſpäter wieder erzählt. Damals war es Meyer, der, mit Goethe aus der Schweiz zurückgekehrt, Schiller erzählte „Goethe, habe ein Engagement mit einem hübſchen römiſchen Mädchen von gemeiner Herkunft und nicht der beſten Conduite, und ſoll ſie wirklich geheirathet haben“. Vgl. Schiller an Körner 20. Nov. 1797. Körner antwortete darauf (1. Dez. 1797) „An die Heirath glaube ich nicht“.

87) (Seite 301.) Was die Hexenſzene im Fauſt anlangt, ſo darf hier an einen merkwürdigen Zufall erinnert werden, den Moritz (II. S. 165) mitteilt: „Ein Hexenlied, das wir einmal von einem Buben in Rom auf der Straße ſingen hörten, fiel uns deswegen ſehr auf, weil man dergleichen Lieder hier gar nicht zu hören gewohnt iſt, weil nämlich ſelbſt bei dem gemeinſten Volke, deſſen Einbildungskraft doch ſo ſehr mit religiöſen Schreckbildern angefüllt iſt, die Ideen von Hexen, Geſpenſtern, Geiſtererſcheinungen u. ſ. w. nicht haben aufkommen können. Das Lied ſchien auch nordiſchen Urſprungs zu ſeyn, und ſich hieher verirrt zu haben — es macht hier einen Mißlaut mit allem übrigen und paßt nicht dazu.“ Man vergl. hiermit Goethes Correſpondenz von Anfang Auguſt 1787.

88) (Seite 301.) Wie ſehr ſich Goethe auch Jahre nach ſeiner Rückkehr aus Italien noch mit dem Gedanken getragen hat dahin zurückzukehren, geht aus einem Plan hervor, den er in den Jahren 1795 und 1796 faßte. Er wollte Italien in einem großen Werke, in einer geſchichtlich-phyſikaliſch-geographiſch-ethnologiſchen Darſtellung ſchildern, zum Verſtändnis der geſamten Kultur des Landes. Er ſchreibt hierüber an Heinrich Meyer: „Ich habe indeſſen auch mancherley zu unſerm Zweck zuſammengetragen und hoffe die Baſe zu unſerm Gebäude breit und hoch und dauerhaft genug aufzuführen. Ich ſehe ſchon die Möglichkeit vor mir einer Darſtellung der phyſicaliſchen Lage, im allgemeinen und beſonderen, des Bodens und der Cultur, von der älteſten bis zur neueſten Zeit, und des Menſchen in ſeinem nächſten Verhältniſſe zu dieſen Naturumgebungen. Auch iſt Italien eins von denen Ländern, wo Grund und Boden bey allem was geſchieht immer mit zur Sprache kommt. Höhe und Tiefe, Feuchtigkeit und Trockne ſind bey Begebenheiten viel bedeutender und die entſcheidenden Abwechſelungen der Lage und der Witterung haben auf Cultur des Bodens und der Menſchen, auf Einheimiſche, Coloniſten, Durchziehende mehr Einfluß als in nördlichern und breiter ausgedehntern Gegenden.“ Die Entwürfe für dieſes Werk ſind in der zweiten Abteilung des 34. Bandes der Weimariſchen Ausgabe der Werke mitgeteilt. Die Kollektaneen nehmen achtzig geſchriebene Blätter ein. Es iſt erſtaunlich, welche Fülle von Ideen und Gedanken hier niedergelegt und wie kein Punkt außer Acht gelaſſen worden iſt, der für eine auf breiteſter Grundlage aufzubauende Kulturgeſchichte von Wichtigkeit ſein konnte. Man ſieht hier, wie ſcharf Goethe überall beobachtet hat und wie ihm das in Natur, Kunſt, in Sitten und Bräuchen, in öffentlichen wie privaten Einrichtungen ihn umgebende Leben eine unerſchöpfliche Quelle der Erkenntnis geworden iſt. Vgl. Suphan, Deutſche Rundſchau 120. Band (1904) S. 242 ff.

89) (Seite 302.) Vgl. hierzu auch das merkwürdige Geſpräch, das v. Biedermann in „Goethes Geſprächen“ Band X Seite 17 mitteilt.

Verzeichnis der Tafeln.

Zu Seite:
1. Goethe: Die Brücke über die Nera bei Terni 18
2. Das Fremdenviertel in Rom 20
3. Johann Jakob Volkmann 26
4. Papſt Pius VI. 82
5. Wilhelm Tiſchbein in ſeiner römiſchen Werkſtatt. Selbſtbildnis 99
6. Wilhelm Tiſchbein: Goethe, Moritz und der Chirurgus 111
7. Angelika Kauffmann: Selbſtbildnis 120
8. Philipp Hackert: Blick auf Rom von Ponte molle aus 142
9. Goethe: Motiv aus den römiſchen Bergen 142
10. Derſ.: Die Zypreſſen von Tivoli 142
11. Saal der Caracci im Palazzo Farneſe 224
12. Johann Friedrich Reiffenſtein 238
13. Goethes Diplom der Arkadiſchen Akademie 262
14. Der Pulcinellenkönig 281
15. Angelika Kauffmann: Bildnis der Maddalena Riggi 281
16. Alexander Trippel: Modell zur Büſte Goethes 289
17. Angelika Kauffmann: Bildnis Goethes 291
18. Wilhelm Tiſchbein: Bildnis Goethes (Kopf) 293
19. Goethe { Motiv an der Via Appia 188
Die Pyramide des Ceſtius 301
20. Giambattiſta Piraneſi: (1) Die Piazza del Popolo.
21. „ „ (2) Die Piazza di Spagna.
22. „ „ (3) Monte Cavallo.
23. „ „ (4) Blick auf den Corſo.
24. „ „ (5) Blick auf das Capitol.
25. „ „ (6) Blick auf den Campo vaccino (Forum Romanum).
26. „ „ (7) Blick vom Campo vaccino auf den Aventin.
27. „ „ (8) Blick vom Palatin.
28. „ „ (9) Die Piazza della Rotonda.

29. Giambattiſta Piraneſi: (10) Das Theater des Marcellus.
30. „ „ (11) Ponte und Caſtel Sant Angelo und die Peterskirche.
31. „ „ (12) Villa Doria Pamfilj.
32. „ „ (13) Die Pyramide des Ceſtius.

Die auf Seite 1 abgebildete Silhouette, deren Original ſich im Beſitz des Herrn William A. Speck in New York befindet, ſtammt aus dem Jahre 1786. (Vgl. Goethe-Jahrbuch, XX. Band, Seite VI.) Der Originalradierung von Bruno Héroux in Leipzig liegt der Kopf des Tiſchbeinſchen Gemäldes im Städelſchen Kunſtinſtitut in Frankfurt a. M. zugrunde.

Regiſter der Perſonennamen.

Agoſtino di Giovanni (Vater der Fauſtina) 51.
Albacini, Reſtaurator 170.
Albani, Kardinal Aleſſandro 55. 160. 162 f. 240. 283.
— Kardinal Giovanni Francesco 81. 151.
— Francesco, Maler 176.
Aldroandi, Uliſſe 171. 175.
Aliberti, Graf 273.
Anfoſſi, Pasquale 273.
Angeliko, Fra Giovanni 212. 217. 245.
Anna Amalia, Herzogin 6. 20. 38. 115. 120. 131. 137. 172. 256. 264. 287. 298.
Antenori, Baumeiſter 86.
Antici, Marcheſe 265.
Antonelli, Kardinal 41.
Antonini, Domenico (Gemahl der Fauſtina) 51.
Archenholtz, J. W. von 98. 171. 263. 272.
d'Argensville, A. J. D. 28. 31. 210.
Arnim, Achim von 131.
Auguſtus, Kaiſer 55.

Baretti 263.
Bartolommeo, Fra 212.
Baſſano 176.
Batoni, Pompeo 96. 98. 117.
Bellini, Giovanni 220.
Benedetti, Ignazio 56.
Benedikt XIII., Papſt 89.
Benedikt XIV., Papſt 81. 137. 160. 175.
Bernini, Lorenzo 168. 178.
Bernoulli, Johann 34.
Berthier, General 84.
Bianconi, Leibarzt 68.
Böcklin, Arnold 222. 225.
Böhme, Profeſſor 239.
— Frau Profeſſor 239.
Böttiger, C. A. 149.
Bonifazius VIII., Papſt 88.
Bonifazio Veroneſe 176.
Bordone, Paris 176.
Borgheſe, Camillo ſ. Paul V.
— Camillo 150.
— Marcantonio 169.
— Scipione 168. 176.
— Kardinal 268.
Borgia, Monſignore 256.
Borromini, Architekt 169.
Boſio 75.
Bottari, Giovanni 161. 179.
Botticelli, Sandro 212. 217.
Braschi, Familie (ſ. a. Pius VI.) 75.
— Luigi (Duca di Nemi) 90. 268. 278.
— Romualdo 91.
Braun, Emil 160.
Braunſchweig, Leopold Prinz von 81.
Brigentius, Andreas 167.
Broſſes, Charles de 46.
Brunelleschi 105.
Buoncompagni-Ludoviſi, Staatsſekretär 83.
Burckhardt, Jakob 175.
Bury, Friedrich 21. 130 ff. 143. 206. 227.

Callot, Jacques 68.
Campanelli, Kardinal 41.
Campe, Buchhändler 251.
Camper, Adrian Gilles 192. 196 f.
— Petrus 192. 196 f.

Canale, Antonio 97.
Canina, Architekt 73. 90.
Canova, Antonio 85. 151. 158. 166.
Capponi, Aleſſandro 160.
Caracci, Malerſchule 210 ff. 213. 221 ff. 225. 227.
— Agoſtino 221.
— Annibale 132. 176. 221 ff. 227.
— Lodovico 221.
Carletta (Antonio Valeri) 20. 51. 282.
Carſtens, Asmus Jakob 227. 253.
Carucci, Angela 51.
Caſanova, d. Abenteurer 42. 270.
— Giovanni Battiſta 97. 139.
Cavaceppi, Bartolomeo 171. 172. 233.
Cellini, Benvenuto 230. 235.
Cenerini, Schauſpieler 274.
Ceracchi, Giuſeppe 21.
— Tereſa 21.
Ceſi, Kardinal 165.
Chambray, R. F. de 31.
Chriſtine, Königin von Schweden 165. 178. 262. 273.
Clemens XII., Papſt 160.
Clemens XIII., Papſt 44. 81. 89. 161.
Clemens XIV., Papſt 80. 81. 86. 154 f.
Cochin, Ch. N. 30.
Collina, Serafino 20.
— Filippo 20.
— Piera Giovanna 20.
Conca, Sebaſtiano 61.
Cornelius, Peter 227.
Correggio 176.
Corſini, Kardinal Neri 178.
Cotta, Freiherr von 293.
Crescimbeni, Giovanni Mario 262.
Cumberland, Herzog von 283.

Dalberg, Freih. von 17. 20. 83. 256 f.
David, Louis 92 ff. 100. 139.
Diderot 95.
Didot, Firmin 69.
Diede, Herr und Frau von 284.
Doell, Bildhauer 240.
Domenichino 163 f. 176. 213. 221 ff.
Donatello 16. 214. 230. 235.
Dürer, Albrecht 197.
Dupaty 50.
Dyck, Anton van 213.

Eckermann 7. 8. 52. 133. 144. 190 f. 226. 257.
Ekhof, Schauſpieler 250.
Elgin, Lord 201.

Falk, Johann Daniel 47.
Farneſe, Kardinal Aleſſandro, ſ. Paul III., Papſt.
Fauſtina (Goethes Geliebte) 51.
Fea, Carlo 73. 163.
Ferdinand II., Großherzog von Toskana 165.
Fernow, Karl Ludwig 136.
Finucci, Francesco 282.
Foggini 161.
Fontana, Architekt 169.
Forli, Melozzo da 88.
Forſter, Georg 50.
Fragonard 94.
Francia, Francesco 18. 176. 215.
Franz I., Kaiſer von Öſterreich 268.
Franz II., König beider Sizilien 74.
Friedrich der Große, König 172. 265.
Friedrich II., Herzog von Urbino 132.
Friſi, Paolo 105.
Füger, Friedrich Heinrich 118.
Füßli, Heinrich 119.
— Kaspar 123. 133.
Fuga, Architekt 178.

Ghezzi, Pier Leone 61.
Ghirlandajo, Domenico 217.
Giorgione 213. 220. 221.
Giotto 16. 88. 212. 214.
Giuſtiniani, Marcheſe Vincenzo 170.
Gluck, Komponiſt 273.
Göchhauſen, Hofdame von 172. 298.
Goethes Vater 5.
— Mutter 6. 266.
— Sohn Auguſt 4. 302.
— Schwiegertochter Ottilie 291.
— Enkel Wolfgang 288.
Goldoni 272. 275. 278.
Gotha, Herzog Ernſt II. von 100. 109. 114.
Gottſched und Frau 238.
Gougenot, Abbé 30.
Gozzi, Graf Carlo 276.
Gregor VII., Papſt 85.

Gregor VIII., Papſt 41.
— XV., Papſt 165.
— XVI., Papſt 75. 152.
Greuze, Maler 30.
Grüner, Rat 259.
Guercino 165. 213. 221 ff. 227.

Hackert, Philipp 87. 98. 107. 113. 116. 140 ff. 143. 177. 241 f.
Hagedorn, Chriſtian Ludwig 185. 220.
Hamilton, Sir William 107. 116.
— Gamin, Maler 157. 169. 283.
d'Harnancourt, Graf 291.
Hamilton, Lady ſ. Hart, Miß.
Hart, Miß (Lady Hamilton) 107. 140.
Hehn, Viktor 22. 48.
Herder 11. 12. 17. 19. 26. 36. 37. 41. 83. 104. 120. 125 f. 135. 138. 158. 159. 196. 200 f. 246. 252. 256 f. 264. 272. 284. 287. 289. 300.
— Caroline 36. 194 f. 257.
Hertzberg, Miniſter Graf 137.
Herzan, Kardinal Graf 41. 89. 264 ff.
Heyne, Profeſſor 107.
Heyſe, Paul 268.
Hirt, Aloys 173. 217. 234. 243 ff. 267.
Horn, Graf 124.
Hufeland, Arzt 289.
Humboldt, Wilhelm von 73. 203.

Jacquier, François 269.
Jankins, Mr. Thomas 129. 171 f. 260. 282.
Innocenz X., Papſt 160.
Johann V., König von Portugal 263.
Johann, Erzherzog von Öſterreich 268.
Jordan, Henri 69. 76.
Joſef I., König von Portugal 263.
— II., Kaiſer 84. 91. 125. 143. 243.
Italinsky, Ritter von 107.
Julius II., Papſt 154. 159. 216.
Juſti, Karl 123. 140. 162. 255.

Kaaz, Landſchaftsmaler 188.
Karl V., König von Frankreich 150.
Karl Auguſt, Herzog 7. 179. 254. 265. 296 ff.
Karl Theodor, Kurfürſt 137. 184.
Katharina, Kaiſerin 125. 242.
Kauffmann Angelika 86. 107. 120 ff. 143. 156. 164. 166. 178. 240. 243. 258. 259 f. 281. 282. 291. 301.
Kauffmann, Johann Joſef 121. 124 f.
Kaunitz, Graf 265.
Kayſer, Philipp Chriſtoph 284. 300.
Klauer, Bildhauer 290.
Klopſtock 120.
Knebell 13. 35. 295.
Kobel, Franz 118.
Koch, Joſef Anton 139.
Kölla, Heinrich 133.
Körner, Chriſtian Gottfried 253. 295 f.
Krantz, Konzertmeiſter 260.
Kraus, Georg Melchior 280.
Krebel, Gottl. Friedrich 17.

La Fage 117.
Lalande, de 29.
Lambertini, Proſpero ſ. Benedict XIV.
Lancelotti, Fürſt 158.
Lavater 108. 116. 138. 292. 294.
Lengefeld, Charlotte von 294. 295.
Le Notre, Gartenkünſtler 166.
Leo X., Papſt 77. 216.
Leſſing 11. 26. 81. 159. 237. 246.
Lichtenſtein, Fürſt Philipp 260. 267.
Ligorio, Pirro 206.
Lionardo da Vinci 187. 197. 212.
Lippi, Filippo 212.
— Filippino 212.
Lips, Johann Heinrich 129. 138 f. 280.
Livius 22.
Lorrain, Claude 68. 177.
Lotto, Lorenzo 176.
Ludoviſi, Aleſſandro, ſ. Gregor XV.
— Ludovico Kardinal 165.
Ludwig, Kronprinz, ſpäter König von Bayern 51. 151. 178.
Ludwig XIV. von Frankreich 97. 174. 195.
Luther 19.
Lynar, Graf 239.

Maderna, Carlo 85. 178.
Mailänderin, ſchöne, ſ. Riggi, Maddalena.
Maintenon, Frau von 37.
Mantegna 16. 132. 211. 214 f.
Marchionne, Carlo 87. 163.
Marcolini, Graf 116.

Marie Antoinette, Königin 207.
Maron, Maler 98.
Martin V., Papſt 88.
Maſaccio 212.
Martial 49.
Martinella, Caterina 272.
Matthiſſon, Friedrich von 172. 291.
Medici, Coſimo von 261.
Ménageot, François Guillaume 174.
Mengs, Anton Raffael 94. 97. 105. 116. 120. 122. 163. 197. 209 f. 213. 220 f. 233. 241. 246. 283.
Merck, Johann Heinrich 6. 7. 38. 100 f. 103. 108.
Meyer, F. J. L. (aus Hamburg) 88. 110. 128.
Meyer, Heinrich 101 f. 107. 131. 132 ff. 141. 143. 156. 158. 174. 206. 225. 227. 236. 241. 301.
Michelangelo 160. 212. 216 ff. 228. 230 ff. 234.
Miſſirini, Melchiore 67. 179.
Monfort, Familie 122.
Montelupo, Raffael da 137.
Monti, Vincenzo 261. 267 f. 274.
Morcelli, Stefano 163.
Morelli, Coſimo 91.
Morghen, Raffael 107.
Moritz, Philipp 19. 20. 39. 42. 61. 88. 111. 166. 242. 248 ff. 257. 277. 288.
Moscatelli, Coſtanza 20.
Motte Fouque, Baron de la 289.
Müller, Kanzler von 22. 205. 300.
Muzel-Stoſch 24. 163.

Napoleon I., Kaiſer 69. 84. 149 f. 167. 176. 268.
— III., Kaiſer 74.
Nicolaus V., Papſt 217. 245.
Noack, Fritz 20. 21. 260. 264.
Nolli, Giovanni Battiſta 55.
— Antonio 162.

Odescalchi, Fürſt 165.
Oeſer, Adam Friedrich 134. 139. 185. 207.
Oldenburg, Herzog Peter Friedrich Ludwig von 108.
Orcagna 212.
Ovid 49. 300.

Palladio 14. 228 f.
Pallavicini, Staatsſekretär 83.
Palma Vecchio 176.
Paſſavant 7.
Paul III., Farneſe, Papſt 74. 223.
Paul V., Papſt 167. 176.
— Veroneſe 14. 176.
Penna, Agoſtino 87.
Permoſer, Balthaſar 234.
Perruzzi 212. 219. 223.
Perugino 212. 215. 217.
Pichler, Johann 98. 142 f.
— Antonio 142.
— Luigi 143.
Piles, Roger de 31. 213.
Pinturicchio 217.
Piraneſi, Giambattiſta 61. 67 ff. 72. 285.
— Francesco 69.
Piroli, Kupferſtecher 140.
Piſani, die (Bildhauer) 228.
Pius II., Papſt (Aeneas Sylvius Piccolomini) 53.
— V., Papſt 40.
— VI., Papſt 19. 41. 43. 45. 46. 75. 79 ff. 143. 149. 151. 154 f. 161. 268.
— VII., Papſt 152. 161.
— IX., Papſt 90.
— X., Papſt 33.
Pizzi, Abbate 262.
Plinius 241.
Porta, Giacomo della 223.
— Guglielmo della 170.
Pourtalès, Graf 170. 289.
Pouſſin, Nicolas 31. 163.
Pozzo, Caſſiano del 163.
Preller, Friedrich 225.

Raffael 31. 77. 99. 103. 176. 179. 213. 216 ff. 222 f.
Ramdohr, F. W. B. von 32. 145. 161. 166 f. 168. 170 f. 174 f. 219. 234. 240.
Rauch, Chriſtian 115.
Rehberg, Friedrich 93. 138 ff. 223.
Reichardt, Johann Friedrich 271.

Reiffenſtein, Joh. Friedrich 116. 129. 139. 146. 164. 179. 237 ff. 260. 266. 282.
Reni, Guido 221.
Rezzonico, Fürſt Abondio 86.
— Fürſt Fauſtino 284.
Reynolds, Sir Joſhua 120. 124.
Richard, Abbé 30.
Richardſon 24.
Riedeſel, Baron von 24.
Riemer, Friedrich Wilhelm 287.
Riepenhauſen, Gebrüder 222.
Rieter-Ziegler, Rudolf 281.
Riggi, Carlo Ambrogio 126.
— Maddalena 129. 281 ff.
Robbia, Künſtlerfamilie 236.
Rochlitz, Hofrat 222. 227.
Romano, Giulio 219. 223. 224. 227.
Roſa, Pietro 74.
Roſelli, Coſimo 217.
Rothſchild, Baron Alphons 168.
Roux, Jakob Wilhelm Chriſtian 110. 188.
Rubens 213.
Ruffo, Kardinal 80. 81.
Ruland, Karl 205. 290.

Sacchi, Schauſpieler 276.
Sandrart, Joachim von 28. 170. 289.
Sani, Feldmeſſer 89.
Sarto, Andrea del 212.
Sartori, Carlo, Juwelier 82.
Scamozzi 15.
Schadow, Gottfried 106. 118 f. 174. 288.
Schellenberg, Rudolf 138.
Schenau 139.
Schiller, Friedrich 149. 184. 194. 234. 251. 253. 286. 295 f.
Schlegel, Auguſt Wilhelm 131.
— Friedrich 106.
Schuchardt, Chriſtian 143.
Schütz, Johann Georg 21. 137 f. 280.
Schulze, J. (Herausgeber Winckelmanns) 136.
Schuwaloff, Graf Iwan 242.
Seckendorf, Frau von 17.
Signorelli, Luca 212. 217.
Sixtus IV., Papſt 160 f.
— V., Papſt 53. 55. 88. 179.
Sodoma 212. 219. 223.
Stein, Frau von 6. 9. 12. 28. 169. 289. 295.
Stein, Fritz von 130. 301.
Steinbach, Erwin von 104. 184.
Stern, Adolf 281.
Stolberg, Brüder 7.
Strozzi, Leone 171.
Sulzer, Johann Georg 102. 233.
Suphan Bernhard 198.
Swanevelt, Herman von 68.

Tacchi, Abbate 261.
Tiepolo, Giovanni Battiſta 97. 220.
Tiſchbein, Anton 130.
— Jakob 99.
— Johann Heinrich 99.
— Konrad 99.
— Wilhelm 20. 21. 38. 45. 96. 98 ff. 143. 172. 192. 261. 266. 293 ff.
Tintoretto 14. 221.
Tizian 132. 213. 220.
Tramezini, Francesco 206.
Trippel, Alexander 98. 100. 115 ff. 143. 287 ff.
Torlonia, Fürſt 273.

Udine, Giovanni von 217.
Urban VIII., Papſt 178.

Valadier 76.
Valeri, Antonio ſ. Carletta.
Vaſari, Giorgio 31. 211.
Vaſi, Giuſeppe 61 ff. 67.
— Mariano 62.
Venuti, Cavaliere 113.
— Abbate 239.
Verrocchio 212. 230.
Verſchaffelt, Maximilian von 137.
— Peter 137.
Veſanzio, Giovanni 168.
Vincenzo, Herzog von Mantua 272.
Visconti, E. Q. 163.
Vitruv 228.
Volkmann, Johann Jakob 23 ff. 161. 164. 166. 168 f. 209. 211. 214. 216 f. 223. 230. 231. 272. 273.

Volpato, Giovanni 260.
— Giuſeppe 282.
Voltaire 270.
Vulpius, Chriſtiane 107.

Waldeck, Chriſtian Prinz von 107. 113. 287.
Weinlig, Chriſtian Traugott 69.
Weisbach, Werner 281.
Wentworth, Lady 123.
Wiedewelt, Johannes 115.
Wieland 6. 245.
Wilhelm II., Kaiſer 4. 169.
Winckelmann 11. 22. 23ff. 43. 54. 94f. 97. 106. 120. 122f. 133. 143. 154. 162ff. 171. 184f. 200. 202f. 209. 213. 221. 229. 232. 237f. 241. 246. 283.
Worthley, Ritter von 201.

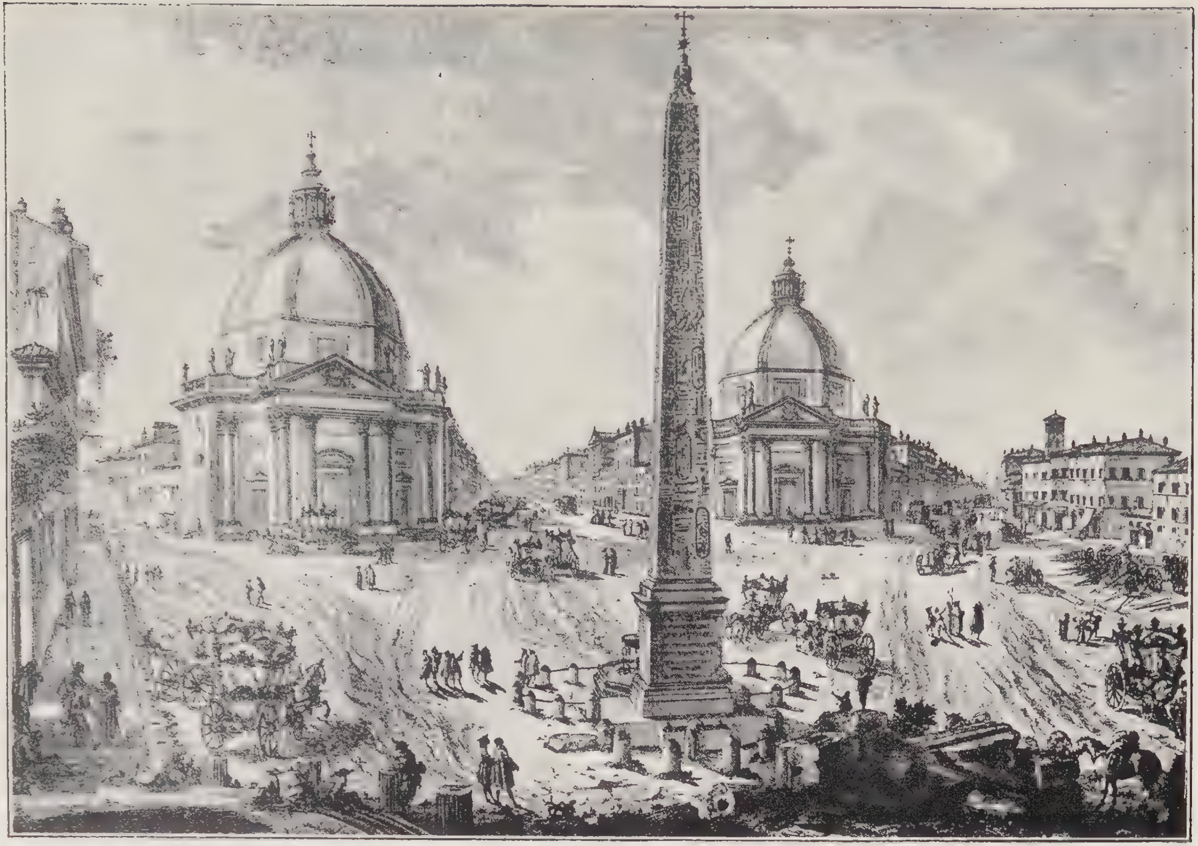
Zarncke, Friedrich 290.
Zauner, Franz 118.
Zucchi, Antonio 125.

Berichtigung.

Seite 137 Zeile 7 von unten muß es heißen: Philipp Moritz fand ....

GIAMBATTISTA PIRANESI: DIE PIAZZA DEL POPOLO.

Der Beschauer hat, nachdem er durch die Porta del Popolo gekommen ist, Santa Maria del Popolo im Rücken; drei Straßen führen von hier südwärts: in der Mitte der Corso, in der Richtung nach dem Capitol bis zur Piazza Venezia; rechts die Via di Ripetta bis Piazza Nicosia, links die Via del Babuino bis Piazza di Spagna. Der Corso wird am Eingang begrenzt durch die beiden Kirchen Santa Maria dei Miracoli (rechts) und Santa Maria in Monte Santo (links), beide unter Alexander VII. (1655—1667) erbaut. „Diese Zwillingskuppeln machen hier den schönsten Effekt, den man sich denken kann; von ihnen ist die Idee zu den beiden Türmen auf dem Gensdarmenmarkte in Berlin genommen, welche dort gar keine Wirkung tun, weil es ihnen gänzlich an einem Verbindungspunkte fehlt, der hier durch den Obelisk, welcher gerade in der Mitte von den gleichgebauten Kirchen steht, und durch das Tor, in welches man eintritt, hervorgebracht wird.“ (Moritz III, 200.) Der Obelisk, aus Heliopolis nach Rom geschafft und 10 v. Chr. von Augustus im Circus maximus errichtet, wurde 1589 von Sixtus V. hier aufgestellt; der daran angebrachte Brunnen von Fontana. „Auf den Karren, welche rechter Hand teils müßig dastehen, teils mit einem Pferde bespannt sind, wird alles Holz und was man sonst bei uns zu Lande auf Leiterwagen fortzubringen pflegt, von einem Ort zum andern gefahren und sie befinden sich auf den öffentlichen Plätzen zu jedermanns Gebrauch.“ (Weinlig I S. 12.) Aufgang und Anlagen des Monte Pincio, zu dem jetzt ein Aufgang von der Piazza del Popolo führt, stammen erst aus dem neunzehnten Jahrhundert. Goethes Wohnung befand sich in einem der ersten Häuser auf der linken Seite des Corso, unweit der Piazza del Popolo.

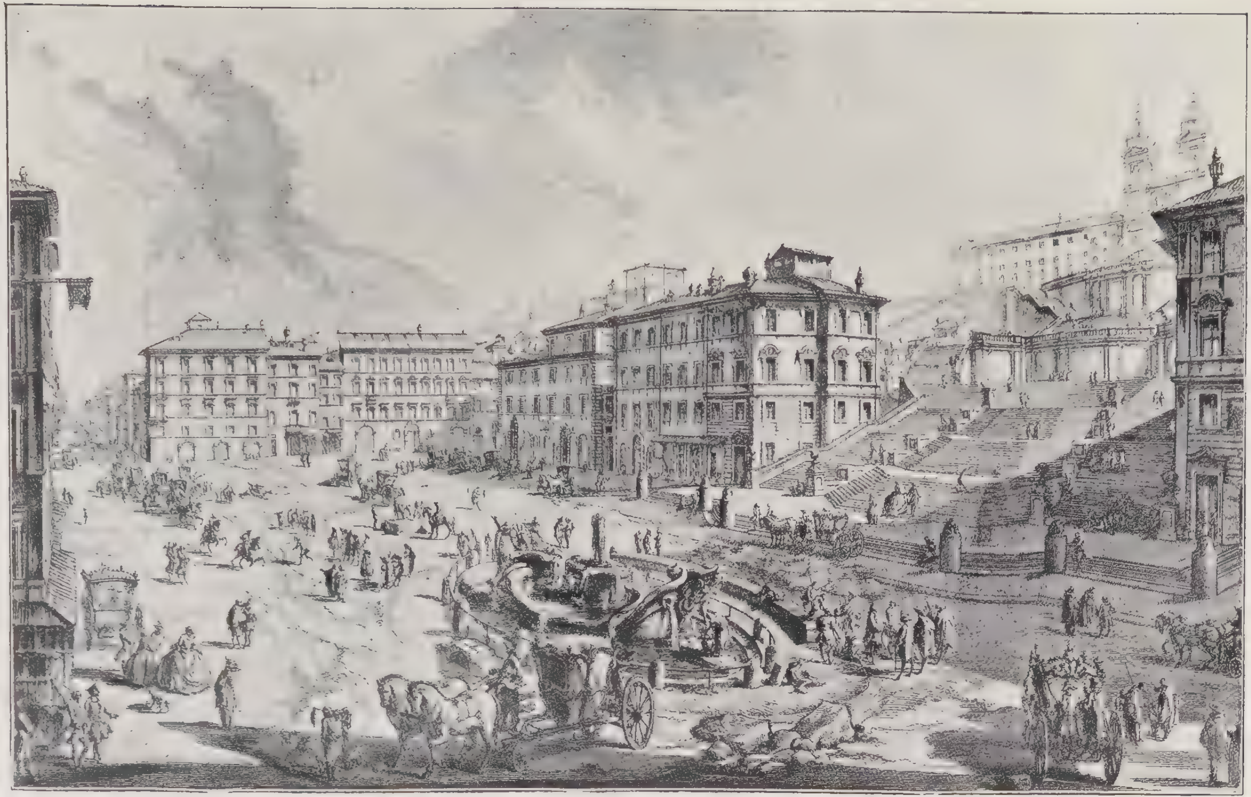


I

GIAMBATTISTA PIRANESI: DIE PIAZZA DI SPAGNA.

Der Beschauer steht etwa da, wo die vom Corso her führende Via Condotti auf den Platz einmündet. Links führt in gerader Richtung die Via del Babuino nach der Piazza del Popolo, auf der in schwachen Umrißlinien der Obelisk sichtbar wird. Rechts führt die spanische Treppe in 135 Stufen hinauf zu Trinità dei Monti; in der Mitte des Platzes steht der von Bernini erbaute Springbrunnen in der Form einer Barke, daher der Name la Barcaccia.

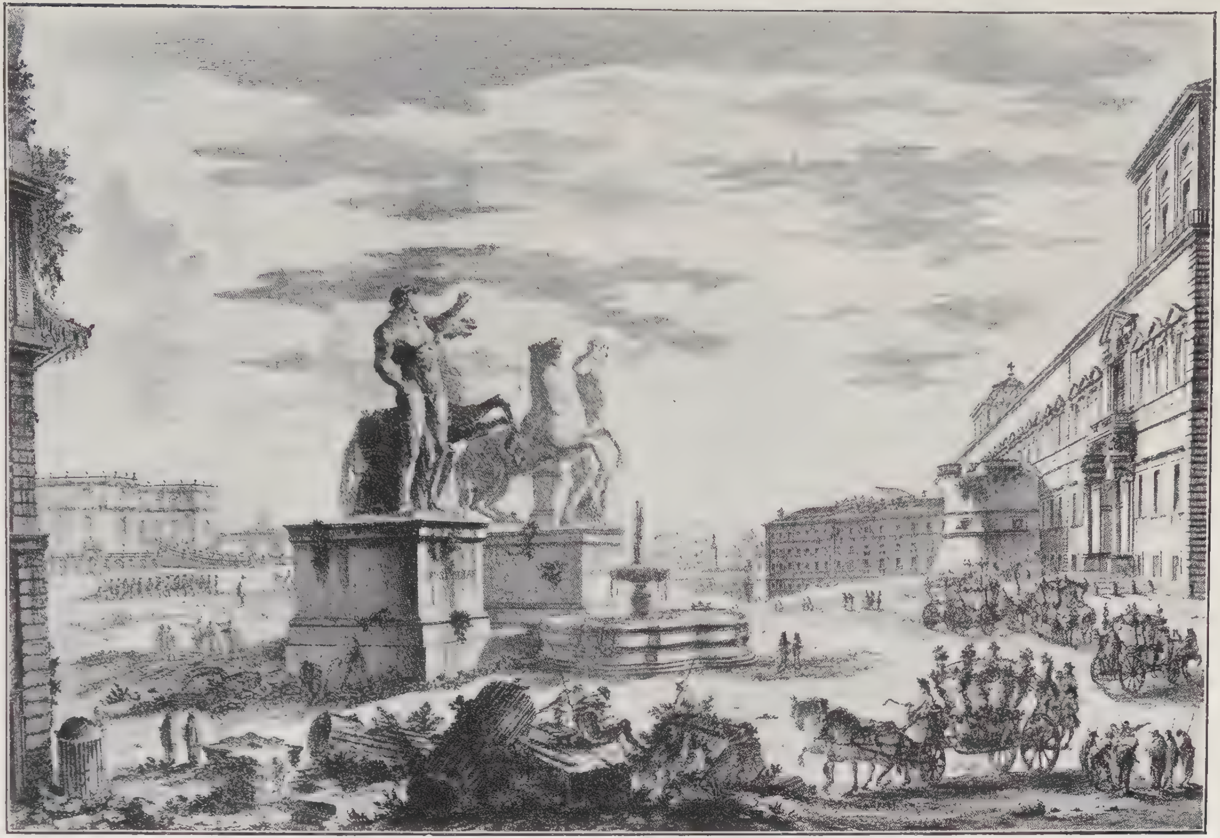
Der Spanische Platz hat seinen Namen von dem Palazzo di Spagna, dem Sitz der spanischen Gesandtschaft, der an der Westseite des nach Süden sich erstreckenden Platzes liegt, der den Namen Piazza Mignanelli trägt. Der Beschauer hat also den spanischen Palast im Rücken. Bemerkenswerte Einzelheiten über den Kupferstich weiß Weinlig (II S. 16 ff.) zu berichten: „Der spanische Platz mit den daran stoßenden Gassen ist die Gegend Roms, in der die meisten Fremden einkehren. Sie sehen auf dem Kupfer von der Strada del Babuino her vier Sedien mit Fremden ankommen. Es ist dies die gewöhnlichste und wohlfeilste Art in Italien zu reisen. Das Fuhrwerk selbst besteht aus einer offenen Chaise auf zwei Rädern, in der zwei Personen bequem sitzen können. Hinten werden die Koffer aufgepackt. In dem gerade vorstehenden langen Gebäude, im Winkel des Platzes, wohnt jetzt der berühmte Steinschneider Pichler, welcher in dieser Gattung hier für den größten Künstler gehalten wird. Er ist ein guter Alter und sein Sohn ein junger Mann voller Talente und Bescheidenheit. Linker Hand, der Treppe gegenüber, wo Sie die Kutsche halten sehen, ist das englische Kaffeehaus. Es ist dieses Kaffeehaus nach den Angaben und einer Zeichnung des berühmten Piranesi im ägyptischen Stil inwendig ausgemalt. Rings um den Platz her sind Kramläden, worinnen französische und andere Galanteriewaren und Delikatessen zu haben sind. Ganz im Vordergrund erblicken Sie eine Figur, deren Hantierung besonders ist. An dem Stock, welchen dieser Mann über die Achsel liegen hat, hängen hinten und vornen Stücken rohen Fleisches von umgefallenem Vieh. Auf diese Art tragen der Abdecker oder Leute, die solches Fleisch von ihm kaufen, selbiges durch die ganze Stadt. Das Geschrei, womit sie ihre Ware ausrufen, ist Hunden und Katzen so bekannt, daß sie alsbald sich um sie versammeln. Die Herren dieser Tiere bezahlen alsdann die Zeche und verdingen sogar zum Teil selbige monatsweise bei diesen Leuten in die Kost. Das Gerüste, welches Sie im Mittel des Kupferstichs oben auf den Gebäuden erblicken, dient bloß zum Trocknen der Wäsche. Man findet diese Maschinen auf den Altanen vieler Häuser angebracht.“



2

GIAMBATTISTA PIRANESI: MONTE CAVALLO.

Der Platz (jetzt Piazza del Quirinale) hatte bekanntlich seinen Namen von den beiden kolossalen Rossebändigern, die, nach alten Inschriften als Opus Phidiae und Opus Praxitelis bezeichnet, im Altertum vor den Thermen des Kaisers Constantin standen und unter Sixtus V. (1585—1590) hier aufgestellt wurden. Der Obelisk stammt vom Mausoleum des Augustus und wurde 1787 während Goethes Aufenthalt in Rom hierher versetzt, nachdem die Stellung der beiden Kolossalfiguren etwas verändert worden war. Der Springbrunnen wurde im neunzehnten Jahrhundert durch eine antike Granitschale ersetzt. Rechts der Palazzo del Quirinale mit dem vorgebauten „gotischen“ Turm, auf dem bei besonders feierlichen Anlässen eine Fahne aufgepflanzt wurde, bei der Schweizer Gardisten Wache hielten. Der Palast, zu dem der Haupteingang nicht vom Monte Cavallo, sondern von der Via Pia aus führte, wurde namentlich im Sommer von den Päpsten vielfach bewohnt, weil auf dem Quirinal die Luft besser war als in dem tiefer gelegenen Vatikan. Auch Pius VI. residierte teilweise hier. Links daran sich anschließend ein Gebäude mit Wohnungen für den päpstlichen Hofstaat. Vorn am Blatte links gehört die vorspringende Ecke dem Palazzo Rospigliosi an. Im Hintergrunde die Kaserne der päpstlichen Garde und der Marstall (scuderia); Soldaten exerzieren davor. „Der Platz vor dem Palaste hat was ganz eigenes Individuelles, so unregelmäßig als grandios und lieblich. Die beiden Kolossen erblickt’ ich nun. Weder Auge noch Geist sind hinreichend sie zu fassen.“ (Goethe.)



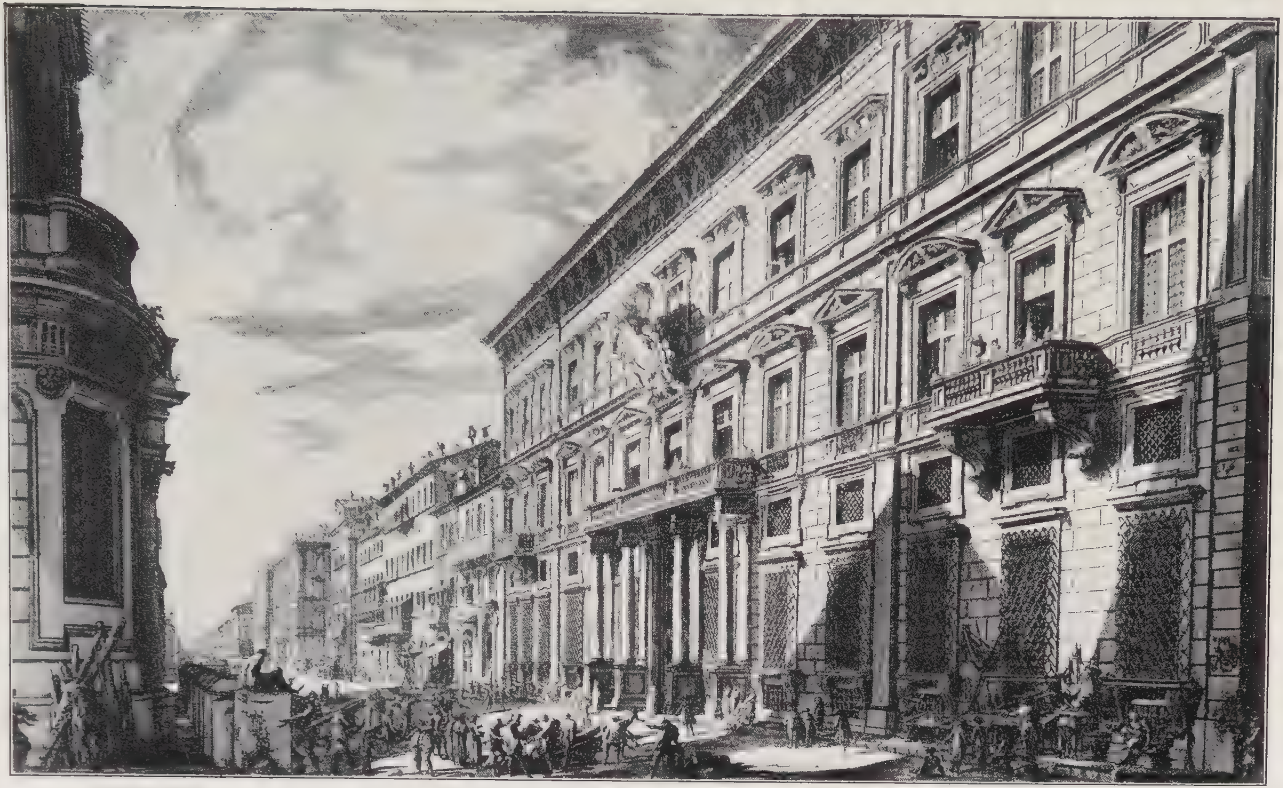
3

GIAMBATTISTA PIRANESI: BLICK AUF DEN CORSO.

Der Blick erstreckt sich den Corso abwärts, nach Piazza del Popolo zu. Rechts vorn der stattliche Palazzo Mancini, von 1725—1800 Sitz der 1666 von Ludwig XIV. begründeten französischen Kunstakademie, die deshalb auch mit dem bourbonischen Wappen geschmückt ist. Im Erdgeschoß befanden sich die Gipsabgüsse von den Reliefs der Trajanssäule, außerdem Ateliers, im ersten Stockwerke (l’Appartement du roi) Gipsabgüsse berühmter Antiken aus Rom und Florenz. Im zweiten Stockwerke war die Wohnung des Direktors, „welche aus mehr als zwanzig großen Zimmern besteht, und die Schüler oder Pensionärs stecken in dem Halbgeschoß unter dem Dache, wo sie von Hitze und Kälte viel ausstehen müssen, und niedrige Zimmer haben“. (Volkmann.) Auf der Straße liegt eine Kolossalstatue, die in den Palast transportiert werden soll. Links an der Ecke Palazzo Pamfilj (Doria).

Der Corso, die Hauptstraße Roms, entspricht der Via lata des alten Rom. So wie die Hitze des Tages sich gelegt hat, bemerkt Moritz, drängt sich alles hier zusammen, um die kühlere Abendluft (im Sommer auch Nachtluft) zu genießen. Die Equipagen fahren Schritt vor Schritt und müssen zuweilen stille halten, wenn bei dem langen Zuge ein Hindernis in den Weg kommt. An beiden Seiten ist für Fußgänger ein erhöhter Weg mit breiten Steinen. Weiterhin gibt Moritz an, daß auf den Fußwegen an der Seite die Buchhändler ihre Vorräte feil halten: „Man kauft hier die klassischen Autoren, die immer in großer Anzahl schön eingebunden vorhanden sind, um ein geringes Geld.“ Auch Antiquitätenhändler hatten, wie man sieht, hier ihre Stände. Die lebhafteste Gegend ist bei der Kirche San Carlo (in dem auf die Piazza del Popolo folgenden ersten Drittel), da wo die Via Condotti den Corso durchkreuzt. Hier stehen die meisten Buden, wo mitten auf der Straße warmes Essen feil ist, und die des Abends durch ihre Erleuchtung die Straße mit aufhellen. (Rom hatte damals nicht wie andre europäische Großstädte Straßenbeleuchtung!) Hier findet man es auch noch spät in der Nacht lebhaft. Die Kaffeehäuser in der Gegend von San Carlo werden am häufigsten besucht, und es steht hier im Sommer eine Menge von Stühlen vor der Türe auf der Straße, wo die, welche Erfrischungen genießen, zugleich das Schauspiel des Lebens und Strebens der Menschen als ruhige Zuschauer betrachten können.

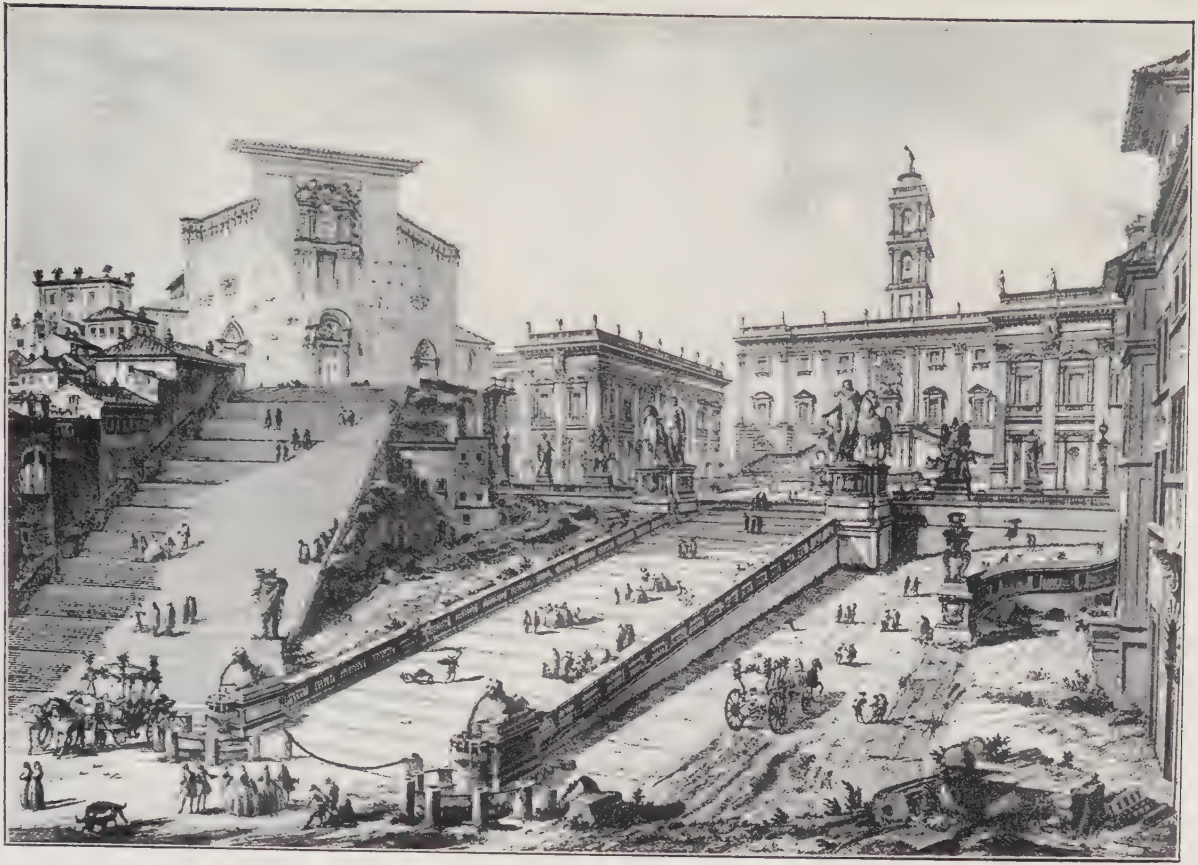
Der Corso, eine von den wenigen Straßen, die das ganze Jahr rein gehalten werden, wird zu Beginn des Karnevals sorgfältiger gekehrt und gereinigt. „Man ist beschäftigt, das schöne, aus kleinen, viereckig zugehauenen, ziemlich gleichen Basaltstücken (bei Piranesi nicht erkennbar) zusammengesetzte Pflaster, wo es nur einigermaßen abzureißen scheint, auszuheben und die Basaltteile wieder neu in Stand zu setzen.“ (Goethe, Römischer Karneval).



4

GIAMBATTISTA PIRANESI: BLICK AUF DAS KAPITOL.

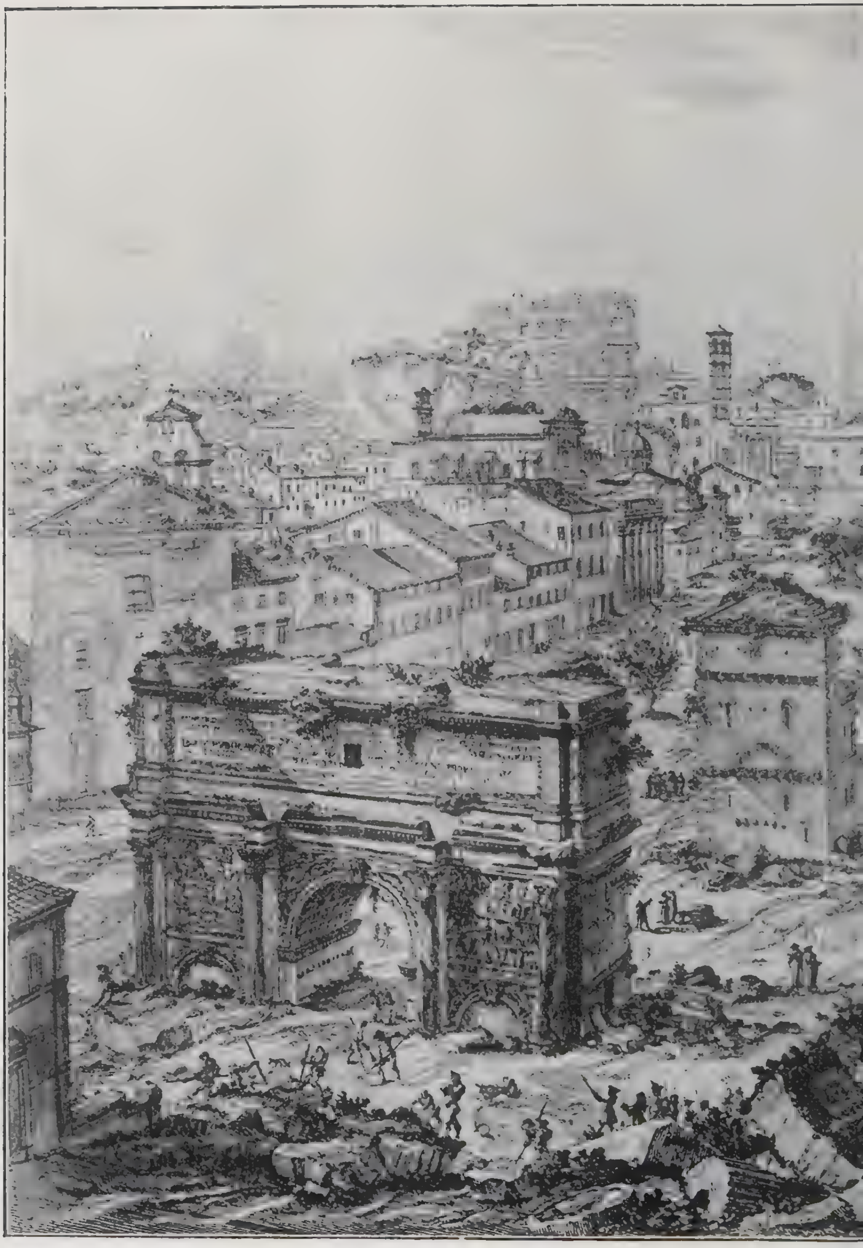
Der Beschauer befindet sich auf der Piazza Araceli, am Fuße der großen Treppe, die in der Mitte hinauf zur Piazza del Campidoglio führt. Das architektonische Bild ist jetzt noch im wesentlichen so erhalten; nur ist die an der linken Seite des Berges (Nordspitze des kapitolinischen Hügels) sichtbare Häusermasse, zu der auch das 1888 niedergelegte Franciskanerkloster von Araceli gehörte, abgebrochen worden, weil hier das Denkmal für Viktor Emanuel errichtet wird. Zwischen der Haupttreppe (cordonnata) und der links zur Kirche Santa Maria in Araceli in 124 Stufen hinaufführenden Treppe befinden sich jetzt Gartenanlagen mit einem Denkmal für Rienzi, oben ein Käfig mit der Wölfin. Weinlig bemerkt zu dem Blatt: „Die neue Auffahrt auf das Kapitol, die Sie hier vor sich liegen sehen, ist so gemächlich, daß Karossen auf derselben hinauffahren können, doch dieses geschieht nur bei großen Feierlichkeiten, weil außerdem die Wagen den neben jener Auffahrt angelegten Weg nehmen. Sowohl diese beiden als ein dritter, dem mittleren Hauptgebäude zur Rechten, nach dem Campo Vaccino herabführender Weg sind nach Art der Apparellen (in diesem Falle eine schiefe Ebene, die durch Travertinstufen gebildet wird, zwischen denen Erdreich festgerammt wird) angelegt und mit Kieseln gepflastert. Zu beyden Seiten liegen am Fuße der Hauptauffahrt auf hohen Postamenten zween in egyptischem Stil vortrefflich gearbeitete Löwen, welche Wasser in vasenähnliche Gefäße herabströmen, aus denen es endlich in niedrige Bassins herabfällt. Pius VI. ließ sie von der Kirche St. Stephano del Cacco, wo vordem ein Tempel der Isis gestanden, hierher versetzen. (Diese beiden Löwen aus Basalt, die jetzt im Erdgeschoß des kapitolinischen Museums stehen, sind inzwischen durch Kopien ersetzt). . . Der Stumpf einer alten Statue, den Sie am Fuß der (nach Araceli führenden) Treppe gewahr werden, ist von Porphyr und über alle Maßen schön drapiert. Diese Figur soll eine Roma vorgestellet haben.“ (Diese Gewandfigur jetzt ebenfalls im kapitolinischen Museum.)

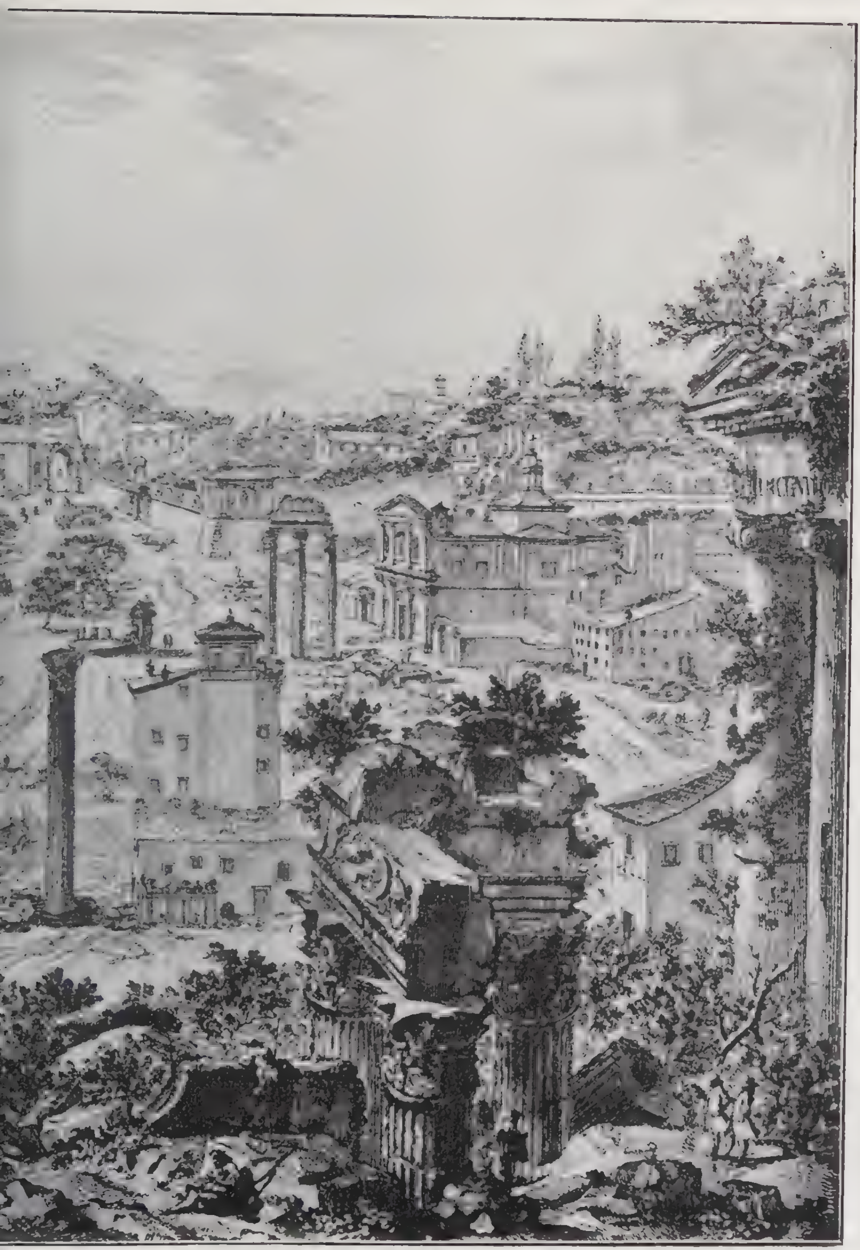


5

GIAMBATTISTA PIRANESI: BLICK AUF DEN CAMPO VACCINO. (DAS ALTE FORUM ROMANUM.)

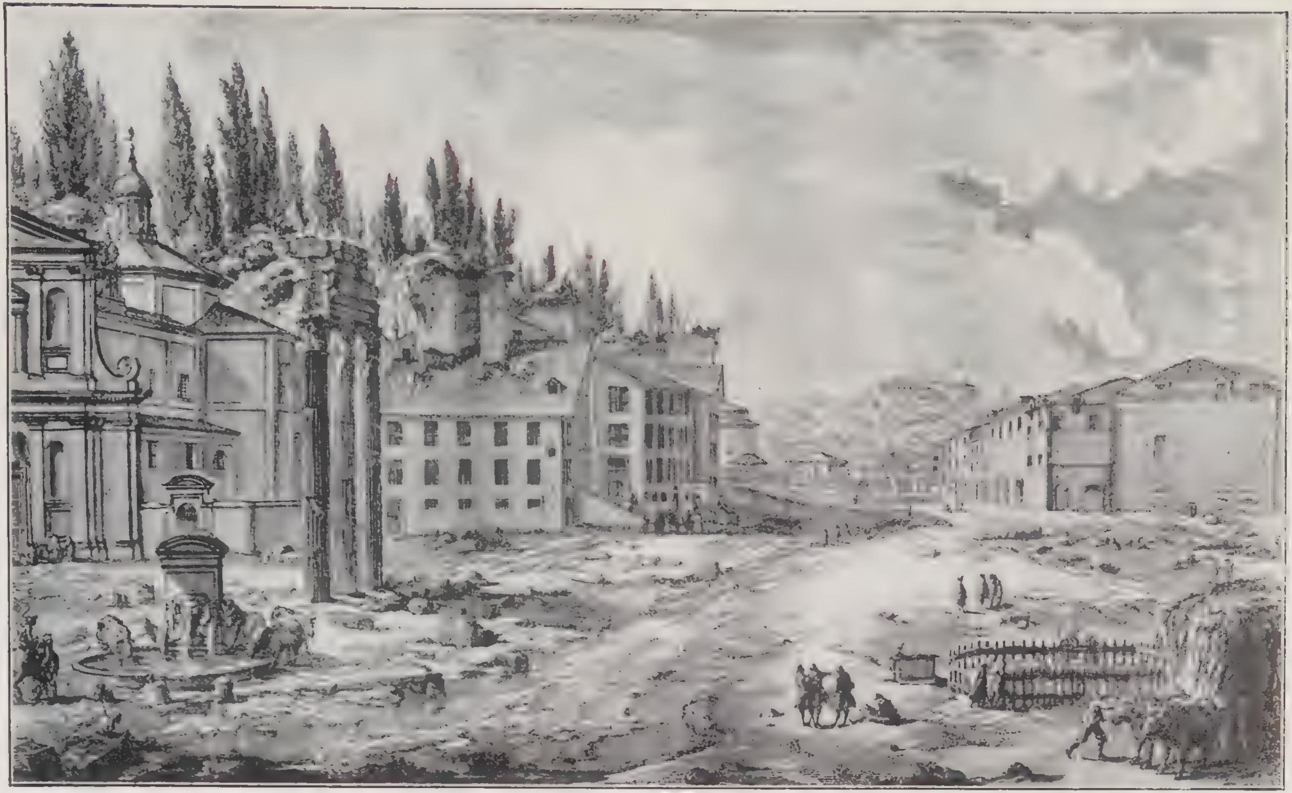
Der Beschauer, der den Campo vaccino in seiner ganzen Ausdehnung von Nord nach Süd überblickt, befindet sich auf dem Kapitol, auf dem Turm des Senatorenpalastes, von wo aus er denselben Blick genießt, den Goethe (aus einem Fenster der Rückseite des Senatorenpalastes) im Februar 1788 gehabt und beschrieben hat: „Die einzigste Gegend von der Welt“, wo er „in dem Abendglanz der Sonne mit weniger Wendung des Hauptes das große Bild überblickte“, das sich hier vor seinen Augen ausbreitete. Links im Vordergrunde der Bogen des Septimius Severus, dessen Durchgänge noch hoch vom Schutt bedeckt sind. Rechts die drei Säulen vom Tempel des Vespasian (Tempel des „Jupiter tonans“), daneben, unmittelbar am Rande des Bildes, die Säulen vom Tempel des Saturn (Tempel der „Concordia“). Links (neben dem Septimius-Bogen) die nüchterne Ziegelfassade der Kirche San Adriano; die Häuserreihe weiter entlang sieht man die Säulenvorhalle des Tempels des Antoninus und der Faustina (San Lorenzo in Miranda), daneben der Rundtempel des Romulus (S. Cosma und Damiano). Links hinter den zuletzt genannten beiden Gebäuden die mächtigen Bögen der Basilika des Constantin (früher für den von Vespasian erbauten „Friedenstempel“ gehalten) und das Colosseum. Am linken Rande über San Adriano werden die Ruinen der Titusthermen sichtbar. Rechts neben dem Colosseum sieht man den Campanile und die Fassade der Kirche San Francesca Romana, an die sich das später abgebrochene Olivetaner-Kloster anschließt, neben diesem (rechts), noch zwischen Mauern eingebaut, der (erst 1822 restaurierte) Titusbogen. Neben dem Campanile von San Francesca Romana werden die hohen Mauern des Tempels der Venus und Roma („Tempel der Isis und Serapis“) sichtbar. Die rechte Seite des Bildes nimmt der Palatin mit den Ruinen der Kaiserpaläste ein; in der den Campo vaccino begrenzenden Stützmauer befand sich der Haupteingang zu den Orti Farnesiani. Weiter vorn die Kirche Santa Maria Liberatrice und die drei Säulen des Castortempels („Tempel des Jupiter Stator“). Auf dem eigentlichen Campo vaccino (dem jetzt ausgegrabenen Teil des Forum Romanum) sieht man noch einen Teil der ursprünglich vom Severus- bis zum Titusbogen in gerader Linie hinlaufenden Ulmenallee. Rechts neben dem Severus-Bogen die Dogana della Grascia, das Zollamt für die Rinder-, Schaf- und Schweinemärkte, die im 18. Jahrhundert im Winter und Frühjahr auf dem Forum stattfanden. Daneben die Phokassäule und Wohnungen von Steinmetzen und Handwerkern. Das turmartige Gebäude steht mit einigen Veränderungen heute noch: es ist das Eckhaus, neben dem jetzt der Eingang zu den Ausgrabungen des Forum sich befindet. Der Campo vaccino war der Sammelplatz der Bettler und des arbeitslosen Pöbels, der hier mit lärmenden Spielen die Zeit verbrachte.





GIAMBATTISTA PIRANESI: BLICK VOM FORUM NACH DEM AVENTIN.

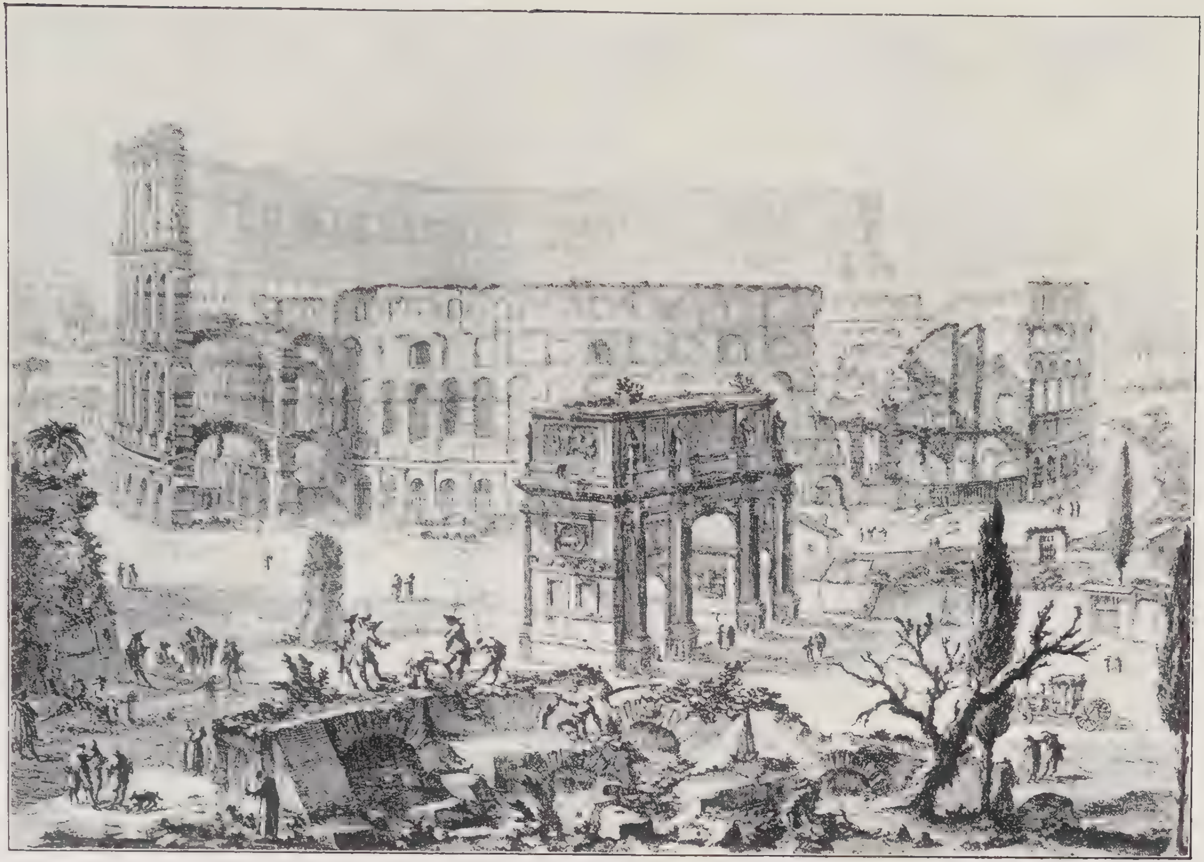
Der Beschauer steht auf dem Teil des Forum Romanum, wo jetzt die Fundamente der Basilika Julia durch die Ausgrabungen gefunden worden sind. An der linken Seite, zur Hälfte sichtbar, die Kirche Santa Maria Liberatrice, dahinter der mit Zypressen bewachsene Palatin, davor die drei Säulen des Tempels des Castor und Pollux (ehemals Tempel des Jupiter Stator genannt) und eine daselbst im Jahre 1565 aufgestellte, zum Tränken des Viehs dienende große Schale aus orientalischem Granit, die im Jahre 1817 beseitigt und für einen Springbrunnen auf der Piazza di Monte Cavallo verwendet wurde. Geradeaus führt die Via San Teodoro ab, die rechts an der Ecke von großen Heumagazinen begrenzt wird. Auf der linken Seite wird ein Teil der alten Rundkirche San Teodoro sichtbar, neben der jetzt der Eingang zum Palatin sich befindet. Im Hintergrunde die Höhe des Aventin mit Santa Sabina.



7

GIAMBATTISTA PIRANESI: BLICK VOM PALATIN.

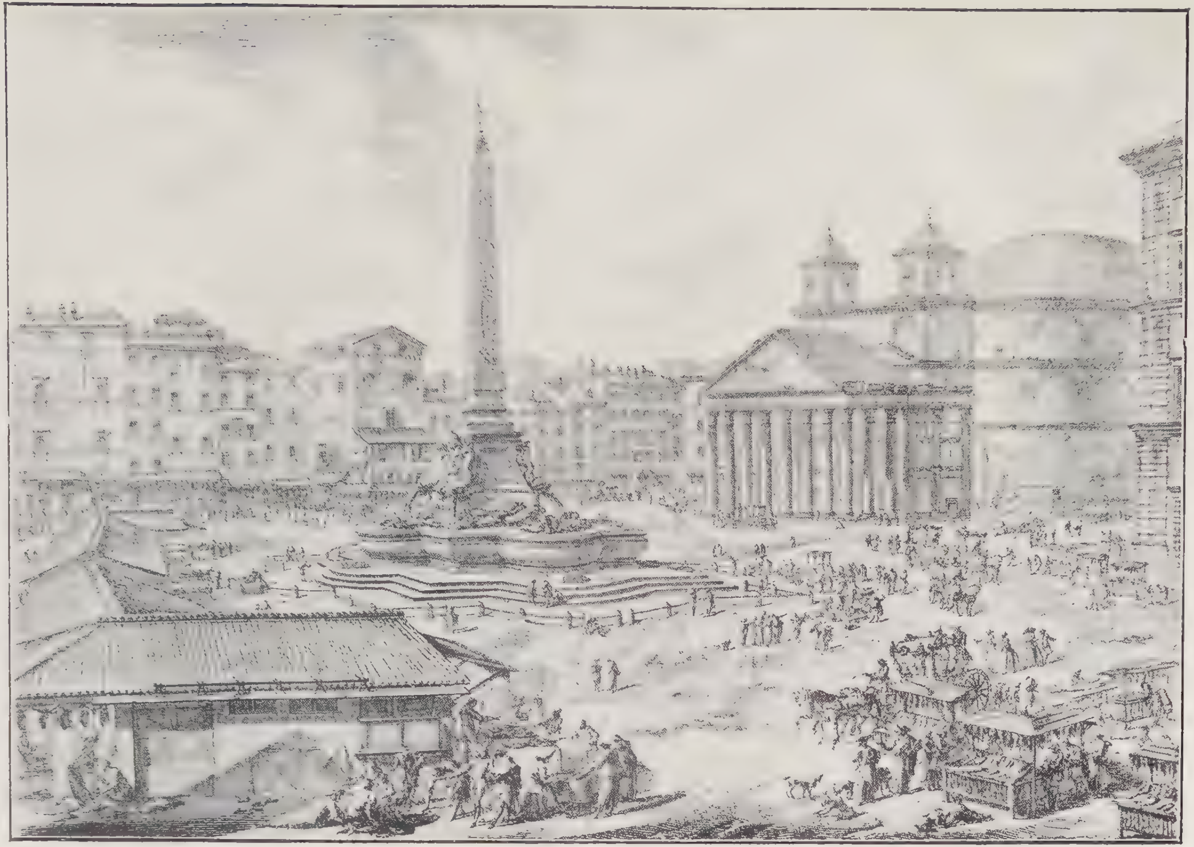
Der Beschauer steht am nordwestlichen Abhange des palatinischen Hügels, in einer Vigne der Abbadia von San Sebastiano, wo antikes Mauerwerk noch erhalten ist. Vorn rechts führt die von Süden kommende Via di San Gregorio durch den Constantinsbogen, neben dem links der (jetzt restaurierte) Kegel eines Backsteinbaues eines antiken Springbrunnens, die Meta sudans, sichtbar wird. Dahinter die gewaltige Mauermasse des Colosseums, bei dem die links an die äußere Umfassungsmauer, die (im Jahre 1805) mit dem Einsturz drohte, unter Pius VII. zur Erhaltung angebaute mächtige Strebemauer noch fehlt. Das Erdgeschoß, dessen Hallen Clemens IX. zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hatte vermauern lassen, steckt teilweise noch im Schutt; seine Bloßlegung erfolgte erst zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Das auf den Mauermassen reichlich wachsende Gestrüpp ist neuerdings beseitigt worden. Links im Hintergrunde die Trümmer der Titusthermen, rechts der Esquilin.



8

GIAMBATTISTA PIRANESI: DIE PIAZZA DELLA ROTONDA.

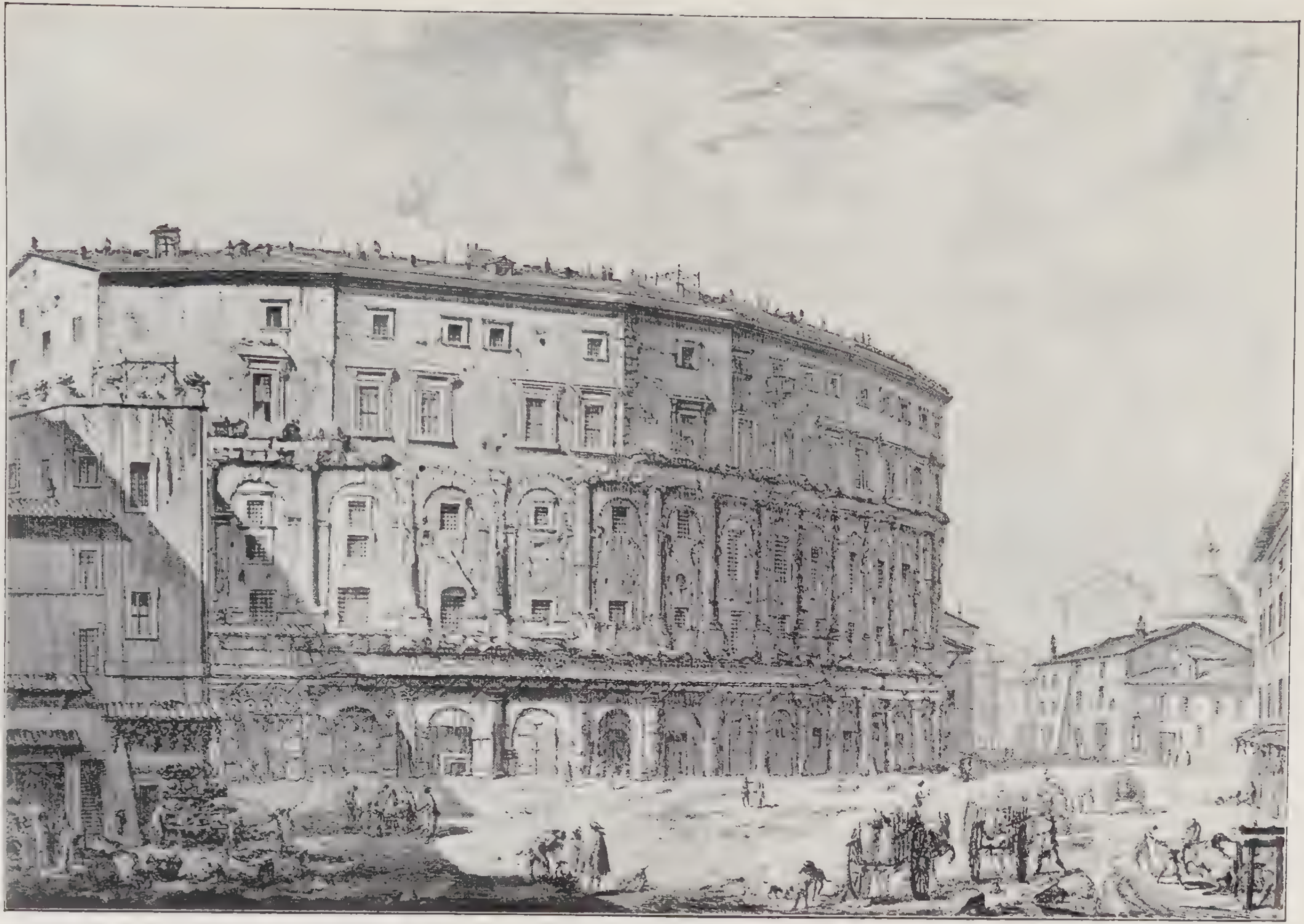
Der Beschauer steht etwa an dem Punkte, wo die Via Giustiniani auf den Platz einmündet. Rechts am Rande des Blattes ist die Ecke von Palazzo Crescenzi sichtbar, dahinter der mächtige Bau des Pantheon. Von den jüngst wieder beseitigten modernen Türmchen Berninis bemerkte Moritz: „Dem Baumeister fehlte es gewiß an Übersicht eines großen Ganzen, der auf das Pantheon die beiden kleinen Türmchen setzte, die für dies herrliche Denkmal des Altertums ein wahrer Schandfleck sind.“ Rechts im Vordergrunde Verkaufsbuden: „Büffets der Hühnermäster und Obstverkäufer und die Garküchen des niedrigsten Pöbels, die dem Platz vor der Rotonda und denen dahin führenden Straßen ein sehr unsauberes Ansehen geben.“ Zu diesen Garküchen gehört besonders die Pescheria, die Reihe von Verkaufsbuden links. Moritz bemerkt hierzu: „Die Volksspeisewirte haben ihre Speisebude und ihre Küche mitten auf der öffentlichen Straße, wo sie den Vorübergehenden mit warmen Gerichten aufwarten, welche gewöhnlich aus Makkaroni, Wurst oder Leber und gebratenen Kastanien zum Nachtisch bestehen. Neben der Bude auf der Straße steht ein kleiner Ofen, wo gekocht wird, und der Dampf steigt von den Speisen auf, welches an die Fumantia Tomacla (Bratwürste) erinnert, welche schon bei den alten Römern der heisere Koch auf den Straßen feil bot. Die Gäste setzen sich hier freilich nicht zur Tafel, sondern verzehren im Stehen ihre Mahlzeit, welche so äußerst wohlfeil ist, daß einer der hier auf der Straße speisen wollte, mit einigen Dreiern seine Ökonomie den Tag über bestreiten könnte.“



9

GIAMBATTISTA PIRANESI: DAS THEATER DES MARCELLUS.

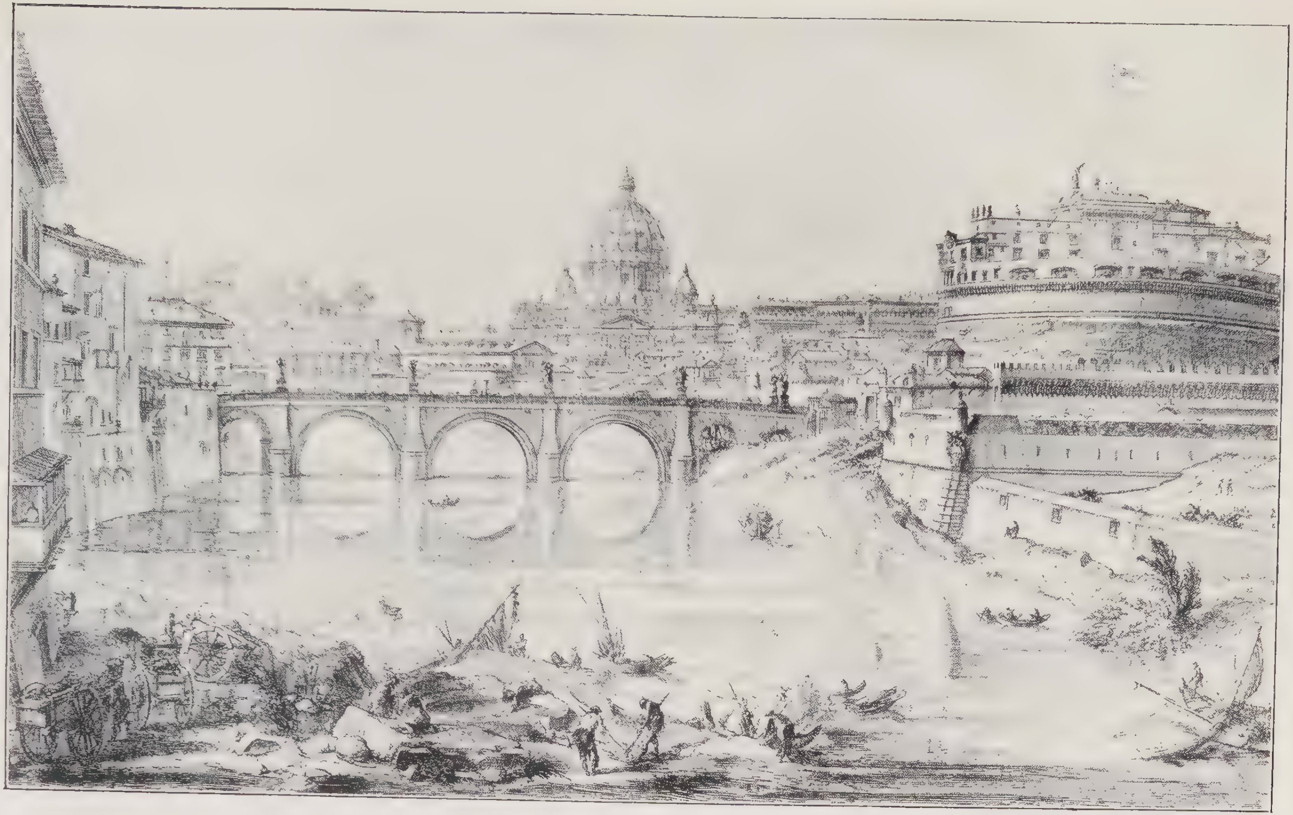
Der Beschauer steht auf der Piazza Montanara und hat den Palazzo Orsini, der auf den Umfassungsmauern des unter Caesar und Augustus erbauten Theaters des Marcellus steht, gerade vor sich. Das untere Stockwerk, in dessen Bögen Handwerker ihre Werkstatt aufgeschlagen haben, ist wie bei Piranesi so auch heutigen Tages noch verschüttet. Rechts wird die Kuppel von Santa Maria in Campitelli sichtbar. Die vielgenannte Goethe-Kneipe (Osteria della Campana), die jetzt mit dem Hause, in dem sie sich befand, vom Boden verschwunden ist, war hier in der Nähe, in der Via di Monte Savello. Die Osteria an der Piazza Montanara, die die Gedenktafel König Ludwigs von Bayern trägt, hat mit Goethe nichts zu tun. (Vgl. Goethe-Jahrbuch XXV S. 194 und XXVI S. 172.)



10

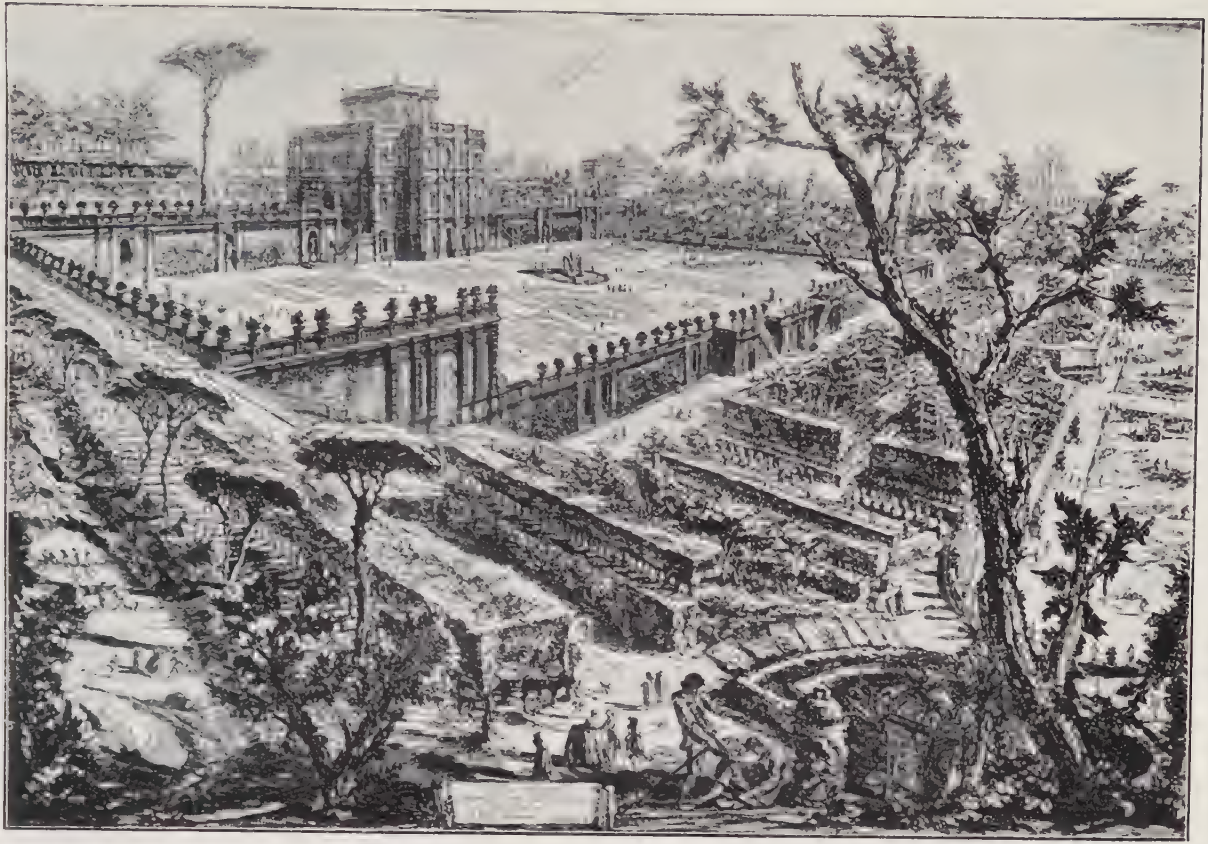
GIAMBATTISTA PIRANESI: PONTE UND CASTEL SANT ANGELO UND DIE PETERSKIRCHE.

Der Beschauer steht auf einem angeschwemmten, halbinselförmigen Stück Land, das auch auf Nollis großem Plan nachweisbar ist. Das hohe Haus links in der Mitte ist das Teatro Tordinona, das abgebrannt war und dessen Neubau 1785 einstürzte. Über dem mittleren Bogen der Engelsbrücke wird das große Hospital von Santo Spirito (Krankenhaus, Haus für Findelkinder und für Erziehung von Waisenkindern) sichtbar, dahinter die Villa Barberini. Rechts daneben St. Peter mit dem Vatikan, dann die Engelsburg.



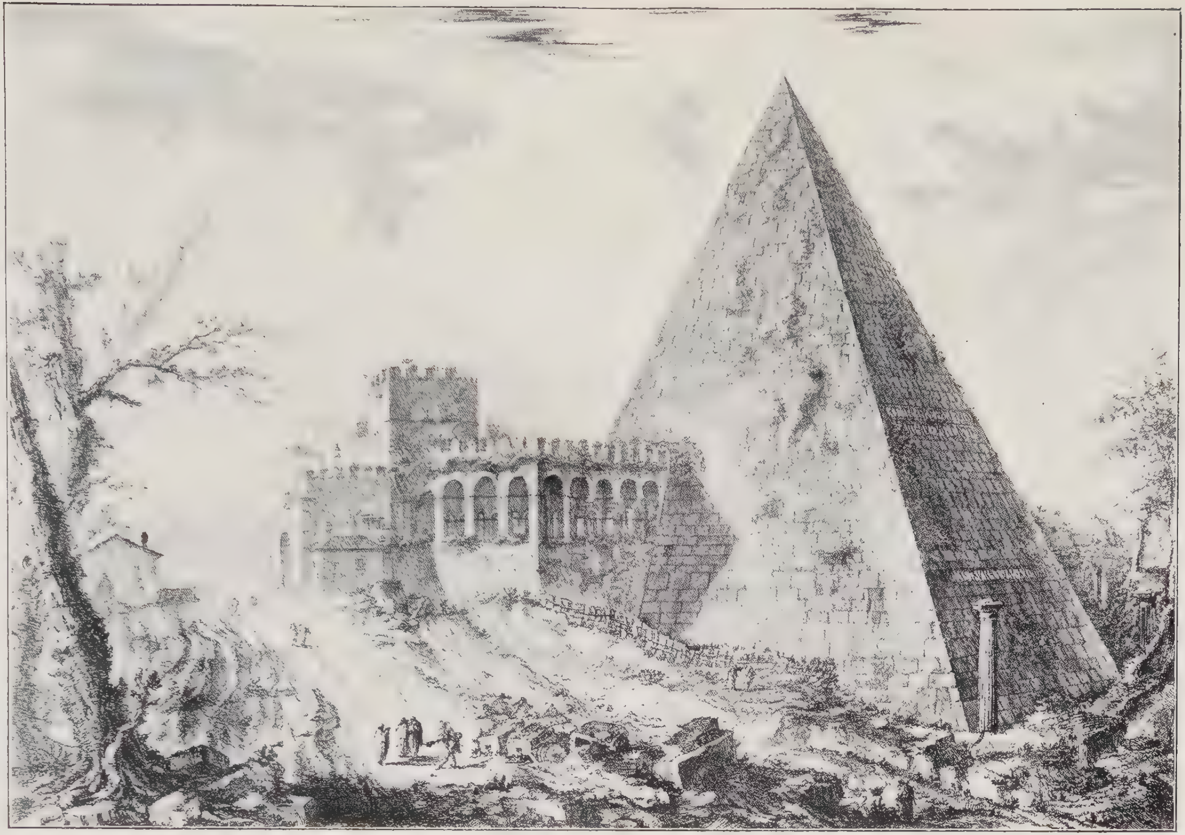
GIAMBATTISTA PIRANESI: VILLA DORIA PAMPHILJ.

Die schönste römische Villa (vor Porta San Pancrazio), die Goethe schon im November 1786 zum ersten Male besuchte. Sie wurde im Auftrage des Fürsten Don Camillo Pamphilj um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts von Alessandro Algardi († 1654) erbaut. Der Garten, eine der vornehmsten Anlagen, die je eine italienische Renaissancevilla besessen hat, ist mit weiser Ausnutzung der Terrainverschiedenheiten (ähnlich wie bei Villa Albani, die aber hundert Jahre später entstanden ist) angelegt: von dem vor dem Kasino liegenden, von Mauern und Balustraden eingefaßten Teil der Anlage führen Treppen in ein vertieftes Parterre hinab, wo der französische Geschmack zur Geltung kommt. Die gesamte Anlage soll sechs römische Miglien im Umfang gehabt haben. Volkmann bemerkt hierzu: „Längs der einen Terrasse sind kleine Gueridons mit Fontänen angebracht. Das untere Mauerwerk der Terrasse ist mit toskanischen Pilastern und eingemauerten Basreliefs versehen. Das eine stellt einen Apoll mit der Leier und ein paar sitzende weibliche Figuren vor. Da die Bäume und Hecken dieses Gartens meistens immergrünende sind, so ist der Spaziergang hier zu allen Zeiten angenehm. Unter den Bäumen selbst herrscht eine angenehme Abwechslung. Zypressen, Leccini, Pigni, Accipressi wechseln miteinander ab; insonderheit haben die Pignen ein majestätisches Ansehen. Ein Teil des Gartens heißt der geheime Garten und steht nicht zur Promenade wie der übrige offen. In dem Park wird eine Menge Rotwild unterhalten.“ Die ganze Gegend im Bereich der Villa hat durch die Stürme der Revolution im Mai und Juni 1849 bedauerlicherweise stark gelitten.



GIAMBATTISTA PIRANESI: DIE PYRAMIDE DES CESTIUS.

Der Beschauer steht innerhalb der Stadtmauer auf der jetzigen Via della Marmorata, die (ehemals zur Linken von der Vigna Maccarani begrenzt) von Porta San Paolo nach dem Tiber führt, hat also die Pyramide direkt südlich vor sich. Sie wurde bekanntlich von Aurelian in die Stadtmauer einbezogen. Durch diese führt ein in der Mauer sichtbares Tor, die Porta San Paolo, von wo der Weg nach Ostia geht. Nach rechts (nicht mehr sichtbar) erstrecken sich die Prati del Popolo Romano, auf denen der protestantische Friedhof liegt. Moritz sah hier nur die Leichensteine „einiger Engländer und protestantischer Deutscher“, die in Rom gestorben waren. Aufgerichtete Kreuze auf die Grabhügel zu stellen oder Bibelsprüche auf die Steine zu schreiben war verboten; jede Grabinschrift hatte die Zensur zu passieren. Eine Umfriedigung des Begräbnisplatzes fehlte; erst Bunsen, seit 1818 Gesandtschaftssekretär, dann langjähriger preußischer Ministerresident, gelang es den Friedhof mit einem Graben umgeben zu dürfen, um dem weidenden Vieh zu wehren. Goethes Sohn August ward am 29. Oktober 1830 hier bestattet. 1778 hatte ein im Alter von 29 Jahren in Rom verstorbener Enkel von Johann Sebastian Bach, ein Maler, der den Namen des Großvaters trug, hier seine Ruhestätte gefunden. Die Pyramide wurde unter Alexander VII. 1660 von dem Schutte befreit: „Bei dem Aufgraben fanden sich hier die zwo Säulen, die von neuem zu beiden Seiten aufgestellet worden sind.“ (Weinlig.)



13